

موسيقى الشعر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور

حسني جبر الجليل يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

الإخراج الفني

ماجدة البنا

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مرت الدراسات الخاصة بموسيقى الشعر بمراحل كثيرة ، اقتصر أكثرها على دراسة العروض . أما المستوى الصوتي فقد دُرِسَ في إطار علم البديع ، وبعض الدراسات النقدية ، كما لم تتناول هذه الدراسات العلاقة بين التركيب اللغوي والأوزان الشعرية ، وتُرك هذا الموضوع حبيس كتب البلاغة والنقد ، وكأنه لا يتصل بموسيقى الشعر ، كذلك لم تتناول هذه الدراسات ما يسمى بالتمثيل الصوتي للمعاني ، وهو موضوع أهملته الدراسات جميعها على أهميته .

وقد جمعت في هذا البحث كل ما يتصل بموسيقى الشعر وكل ما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وحاولت أن أعالج ما رأيته من قصور ، أو نقص ، أو غموض وتعقيد ، وربطت في دراستي بين الجانب النظري والتطبيقي ، وربطت بين الدراسة العروضية والفنية ، وتناولت دراسات الأنماط الموسيقية لأنواع الشعر الثلاثة : الغنائي ، والقصصي ، والمسرحي .

وقد أضفت إلى دراستي الوصفية بعداً نقدياً ، محاولاً قدر المستطاع التجديد الملتزم ، ولم أحصر دراستي العروضية والفنية في دائرة النقول التي تعتبر سمة لأغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر ، قديماً وحديثاً ، ورجعت لدواوين الشعراء

وللمجموعات الشعرية ، باحثاً عن أوزان الشعر ، وأنماط كل بحر ، وعن الصور والأشكال الموسيقية للشعر العربي ، وقد ساعدني ذلك على اكتشاف أنماط جديدة لبعض البحور قدمها شعراء مجيدون من خلال قصائد جيدة . كما اكتشفت أشكالاً جديدة للقصيدة الخمسة وبعض الأشكال الشعرية والأوزان الجديدة .

وقد بدأت هذا الجزء بتحديد خصائص الوزن ، وعلاقة الإطار الموسيقي بالتركيب اللغوي ، وحددت المستويات الموسيقية للشعر : الإيقاعية ، والصوتية .

و درست التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري . ثم تناولت علم العروض ، وأشرت إلى الصعوبات التي تقابل الدارس وقدمت دراسة متكاملة للعروض الشعري ، خلصتها من كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته ، بوصفه علماً قياسيًّا يضبط به الشاعر إيقاعه ، ويتعرف به الدارس على بحور الشعر وأنماط كل بحر .

وقد فحصت قدرًا كافيًّا من الشعر ، وتمكنت من الكشف عن بعض الأنماط التي لم ينص عليها العروضيون ، فكشفت عن مشطور للطويل ، والبسيط ، والسريع ، والمتدارك ، ومشطور للرجز درس ضمن السريع .

كما كشفت عن مجزوء للكامل ، والمنسرح ، وكشفت عن مجزوء للمديد درس ضمن الرمل ، كما كشفت عن منهوك للوافر .

وعلى الرغم من أنني لم أحصر دراستي في إطار النقول ، فقد جعلت القديم منطلقاً أصيلاً لم يخرج محاولتي لدراسة العروض عن الأسس والقواعد القديمة ، كما أنني فندت آراء من شكك في صلاحية التفاعيل ، وأثبت صلاحيتها لأن تكون مقاييس وضوابط للإيقاع الشعري ، وقدمت لكل بحر نماذج شعرية ، بعد دراسة أنماطه العروضية .

ثم درست القافية ، والقافية الداخلية ، وأنواعها ، والتكرار الصوتي ، و درست أنماط هذا التكرار ، فتناولت التقسيم ، ورد الأعجاز على الصدور ، والمجاورة ،

والأزدواج ، والتطريز ، والتشظير ، وتشابه الأطراف ، والترديد ، والتذييل ،
والتعطف ، والإرصاد والتسهيم والتفويف ، والتسميط ، والموازنة .

ودرست التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي للشعر ، فتناولت ظواهر تمام
الإطار الموسيقى دون البناء اللغوي وذلك من خلال مصطلحات القدماء وهي :

الحشو ، والاستدعاء ، والتتميم ، والإيغال ، والاعراض ، والالفتات . وتبين لي
أن الشاعر المجيد قادر على الوصول إلى التناسب بين البحر الشعري ، والبناء اللغوي دونما
تدافع بينهما أو حشو . كما تبين لي أن هذه الظواهر تتصل بالشعر الحر مثلما تتصل بالشعر
العمودي . ثم تناولت ظواهر تمام البناء اللغوي دون تمام الإطار الموسيقى من تدوير
وتضمن واستدارة ، في الشعر العمودي ، والشعر الحر ، ووصلت إلى نتائج مهمة تلقى
ضوءاً على خصائص الإطار الموسيقى للشعر العربي . وتناولت الوزن والضرورات
الشعرية ، ما يتصل منها ببناء الكلمة ، وما يتصل ببناء الجملة ، ووجدت بعض
الضرورات التي يضطر فيها الشاعر إلى وضع الكلام في صورة يكون فيها ترتيب مواده
على غير ما ينبغي من التقديم والتأخير ، وتبين لي أن هذه الضرورات تبعد الشعر عن
الفصاحة ، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً جيداً .

ويعد فإني آمل أن يجد قارئ هذا البحث في هذا الجزء وفما يليه الفائدة المرجوة ،
وأن أكون قد أفدت الدارسين بما قدمت من محاولة للتعرف على أبعاد التشكيل الموسيقى
للشعر العربي .

والله ولي التوفيق .

دكتور حسني عبد الجليل يوسف

مدخل

١ - الإطار الموسيقي للشعر العربي

اتفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : وهي اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر ، لعدم القصد والنيه كأشياء اترزت من القرآن^(١) .

ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولها خصوصية^(٢) ويرى بعضهم .. أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية : (٣) .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم أنه قد ألغى بعضهم لفظ المقفى من تعريف الشعر بأنه عبارة عن كلام موزون مقفى . وقال : إن التقفية وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلزم الشعر ، لكونه شعراً بل الأمر عارض ، ككونه مصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة أو لافتراح مقترح ، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعاً ؛ ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك التعرض^(٤) .

ويرى الاستاذ العوضى الوكيل أن تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى « يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضرورياً ولازماً للشعر ، وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من ناحية ، وفي القوافي من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء »^(٥) .

والقصيدة العمودية التقليدية - كما وردت في شعر الجاهليين وشعراء صدر الإسلام ومن بعدهم حتى يومنا هذا - هي تلك القصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجاً متوازناً . سواء أكان ذلك في البحر أم القافية .

وإذا كنا لا نستطيع أن نتصور شكلاً للرواية أو المسرحية إلا من خلال الموضوع ،
وحركة الحدث في الزمان والمكان ، فإننا نستطيع أن نتصور شكل القصيدة العربية دون
الحديث عن الموضوع أو المحتوى ، فللقصيدة وزن يتشكل في إطاره البيت الشعري ،
سواء أكان تاماً ، أم مجزئاً ، أم مشطوراً أم منهوكاً .

كما أننا قادرون على وصف القصيدة من خلال الحديث عن نوع القافية ورويتها
ونظمها سواء أكان ذلك في القصيدة ذات القافية الواحدة أم القوافي المتنوعة .
وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية ، واكتشف لها أنماطاً
موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري . واستطاع أن يحدد للقائدات التي تتفق في
موسيقاها وزناً سماه البحر ، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه
مجزئاً ومشطوراً ومنهوكاً ، وأن يحدد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة ، واستطاع
أن يكشف عن خمسة عشر بحراً ، وعن الأنماط الموسيقية لكل بحر ، ثم جاء الأخفش
واكتشف بحراً آخر سماه المتدارك .

وما زال جهد الخليل منطلقاً للدراسات الموسيقية للشعر العربي ، على الرغم من أنه
يحتاج إلى شيء من إعادة النظر ، وبخاصة فيما يتصل بتلك الكثرة الهائلة من مصطلحات
الزحافات والعلل ، أما فيما يختص بالتفاعيل فإن الخليل كان دقيقاً دقة متناهية بحيث
إن هذه التفاعيل تمثل مقياساً أميناً ودقيقاً للشعر العربي ، على الرغم مما يحاوله بعض
الدارسين من وسم هذه التفاعيل بعدم الدقة . وسوف نناقش ذلك في حينه .

وأساس البيت الشعري عدد من التفعيلات يتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة
بنسبة واحدة ، وتختلف هذه التفعيلات من حيث النوع والعدد ، حسب البحر الذي
ينظم فيه الشاعر ، ولتأمل هذين البيتين لجميل بثينة ، لتبين معاً ملامح الإطار الموسيقي
للشعر العربي .

يقول جميل : (٦)

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهراً تولى يابثين يعود
فنغني كما كنا نكون وأنتم صديق وإذ ما تبدلن زهيد

هذان البيتان من بحر الطويل ، والوزن العام لهما كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن
وهذا الوزن نمط من أنماط بحر الطويل - ففي الشطر الأول للأبيات نجد عدداً
خاصاً من الحروف المتحركة والساكنة ونجد في الثاني عدداً أقل منه وجاء ترتيب
المتحركات ، والسواكن ترتيباً خاصاً بهذا البحر . ولتأمل قول المتنبي^(٧) .

فؤادك ما تسلسيه المدام وعمر مثل - ما نهب اللثام
ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جث ضخام

وكذا قول الأعشى^(٨) :

ألا يا قتل قد خلق الجديد وحبك ما يمح وما يبید
وقد صادت فؤادك إذ رمته فلو أن أمراً دنفا يصید
نجد أن قصيدتي المتنبي والأعشى اللتين اقتطعنا منها هذه الأبيات من بحر الوافر .
والوزن في القصيدتين :

مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن
وعدد الحركات والسكنات في كل شطر تسعة عشر متحركاً وساكناً وهذا الوزن
يختلف عن الطويل في ترتيب الحركات والسكنات إلى جانب اختلافه في عددها ، ومن
هنا يختلف إيقاعه عن إيقاع بحر الطويل .

فإذا تأملنا القافية في القصيدتين ، نجد أنها مختلفتان ، ففي الأولى نجد أن حرف
الروي هو الميم المتحركة المسبوقة بالألف ، وفي الثانية الدال المتحركة المسبوقة بالياء .

وقصيدة الأعشى تتحد مع قصيدة جميل في الروي والحروف السابقة له . والقوافي
جميعها تتحد في الوزن أو الإيقاع وإن اختلف البحر . فالبحر قد تتحد على اختلافها
في القافية ، وقد تتعدد قوافي البحر الواحد .

فإذا تأملنا بعض القصائد ، أو قصيدة واحدة ذات قافية ووزن واحد نجد أنه ، مع وحدة الوزن والقافية ، تختلف الألفاظ والمعاني والوسائل الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته ، بحيث يتحقق التنوع في الوحدة .

ويرى أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « أن الشعراء القدماء ، كانوا يعولون على المرحج بين ظاهرتين تغلبان على تماذج هذا الشعر ، وتشيعان في أساليبه منذ أقدم شعرائه هما : التكرار الصوتي والتقطيع اللغوي . وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتي فقد كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين : أحدهما نمط يتصل بنظام القصيدة القديمة ، كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة ، وبجر واحد ، يحدث بها الشاعر إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعاً .

والثاني إبداعي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها

تتكرر في كل بيت على حده ، فتخلق في داخله جناساً صوتياً يختلف من بيت إلى بيت فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصح أن نسميه طباقاً صوتياً^(٩) فالشاعر يختار الألفاظ التي تتوافق فيما بينها ، من حيث الإيقاع المجرد ، لتكون فيما بينها إطاراً ، أو شكلاً موسيقياً ، هو ما يسمى بالوزن أو البحر ، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتي بين مخارج حروف الكلمات والجمل ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة ، وقد قالوا في فصاحة المفردات « أن تخلو الكلمة عن إجماع المتقاربين في المخرج لاسيما حروف الحلق ، وإن لفصاحة المفرد سبباً آخر هو أن يكون له في السمع حسن ومزبه »^(١٠) .
أما فصاحة الكلام فقد قالوا فيما يتعلق بالجانب الصوتي : « أن يخلوا الكلام من إجماع حروف متماثلة ثقيلة »^(١١) .

فالقوانين التي يخضع لها الشاعر في تأليف الجمل بعامة ، هي قوانين التوافق لصوتي وعدم التنافر ، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية في إطارين أساسيين :

الأول : التوافق الإيقاعي الذي يمثله الوزن .

والثاني : التوافق الصوتي ، الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري ، ويتمثل هذا التوافق الصوتي في مظهرين :
الأول : توافق صوتي يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً .

والثاني : توافق صرفي ، هو الذي يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت . ولاشك أن اللغة العربية تتيح للناظم فرصة كبيرة للنظم بها ؛ فأكثر الألفاظ تتحد في مجموعات يجمعها وزن صرفي واحد فهناك على سبيل المثال مجموعات لفظية وزنها : فَعَل ، فَعِل ، فَعَلَ ، فَعُل ، فَعِل ، فُعِل ، فُعُل ، فُعَل ، وهناك فاعل ، فاعول ، فَعُول ، فَعُول ، فَعِيل ، مفعول متفاعل وتفاعل ومفتعل ، ومتفعل ، ومستفعل ، وغير ذلك مما يمكن التعرف عليه بمراجعة كتب الصرف العربي ، « فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجري على السليقة الموسيقية » (١٢) .

واللغة العربية لغة الوزن في أصلها ومنشأها وفي معناها ومنبأها ، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي ، فالحروف تتبدل وفقاً لقانون التماثل والتوافق الصوتي .
ففي صيغة افتعل نلاحظ عدة تغييرات فنجد في إطار هذه الصيغة على سبيل المثال :

اكتمل ، وازدهر ، واصطبر . والتغيير الذي حدث في ازدهر جاء وفق قانون المماثلة والتوافق : « فالزاي صوت مجهور ، أي أن الوترين الصوتيين يهتران بشدة عند النطق به . أما التاء التي كنا نتوقعها في وزن افتعل من المادة « زهر » ليكون الفعل « ازهر » فهي صوت مهموس ، أي لا يتوتر الوتران « الصوتيات عند نطقها . وما حدث يتلخص في أن الوترين الصوتيين في نطق الزاي استمر بعد المدة الوجيزة جداً التي ينطق فيها صوت الزاي ، فأعضاء النطق في الإنسان دقيقة ، ولكن لدقتها حدود .
لقد استمر توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطقت الدال » (١٣) .

فالقاعدة الصرفية ليست قاعدة جامدة ، ولكنها تخضع لقانون التوافق والصوتى وهذا القانون هو الذى يجعلنا نحذف بعض الحروف كما فى فعل الأمر والفعل المجزوم إذا كان أجوفاً مثل : قال : قل أو إذا كان مثلاً مثل (وثق : ثق ، ولم يتق) فالقوانين الصرفية تخضع لقانون التوافق للصوتى .

ونحن لانغالى حين نقول إن اللغة العربية هى « لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ فى تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام فى اللغة العربية » (١٤) .
ولو تأملنا لغتنا العربية لوجدنا أن أنساقها ونظامها ، فى بناء الجملة ، وفى بناء الكلمة ، هو ذلك النظام الذى وصلنا فى الشعر القديم .

لقد نمت هذه اللغة فى أحضان الشعر الجاهلى ، فالشاعر القديم قد انجبه إلى اللغة التى كان متصللاً بها ، لكونه عضواً فى مجتمع يتحدث بهذه اللغة ، وراح يتتقى منها كلماته ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولاً التوفيق بين هذه الكلمات وبين النسق الذى يحقق به إيقاعاً ، ومن هنا كانت حاجته الماسة إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة تتوافق مع تلك الخصوصية التى سيقدم بها ذلك النوع المتميز من الكلام ، لقد كانت حاجته إلى هذه الكلمات والمشتقات ، وحاجته إلى تهذيب تلك الكلمات وتهذيبها أكثر من حاجة المحارب ، والراعى ، والتاجر ، والكاهن ، والزارع ، والحكيم ، والزعيم ، ولهذا نمت اللغة على يد الشاعر ، ونما الشعر بنمو هذه اللغة . إن وجود أكثر من صيغة لجمع تكسير واحد رباعية أو ثلاثية أو خماسية على سبيل المثال لا يمكن أن يؤوّل فقط باختلاف القبائل أو اللهجات ، وإنما هناك هذا الإطار الجديد الذى بدأ ينتظم الكلمات فينظمها ويبنيها على نحو يتفق وهذا الإطار المتميز .

إن سارتر يرى أن « الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة » .

وأنه « فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى إذ إن هذا الشكل لاسلطان له على تكوين المعنى » (١٥) .

ولهذا فإنه يرى أن الكلمات لا اللغة هي مادة الشعر. ولكن الأمر يختلف في العربية ، ففي إطار الإصابة تتحدد خصوصية الدلالة فيتولد النحو. وإن الجملة إذا ولدت شعرية ، فإنها لا بد أن تتفق مع النماذج العليا لهذه اللغة ، تلك النماذج التي وصلت إلينا شعراً ، وقرآناً عربياً مبيّناً ، فالجملة العربية تتفق والقوانين التي تخضع لها الجملة الشعرية ، لأنها لغة شعرية المنبت وشعرية القاعدة ، والقوانين ، فليس هناك انتهاك لقاعدة أو انحراف عنها ، حيث إن هذه القواعد قد استنبطت من أنماط لغوية طوعت للشعر فجاءتنا شعرية بمبناها ومعناها وقوانينها .

يقول العقاد : « نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء^(١٦) .

ولهذا فإن ما يسمى بالضرائر في الشعر - إلى جانب قلته يمثل خروجاً عن الأنماط الشعرية الأصيلة ، وفي نفس الوقت يمثل خروجاً عن الأنماط اللغوية . فليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الشعرية إذا أخلص الشاعر لصنعتة وتعامل مع لغته تعاملاً واعياً وعميقاً .

وقد استخدم بعض النقاد مصطلحات شتى في الحديث عن موسيقى الشعر ، ومن ذلك الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، والموسيقى الظاهرة والموسيقى الخفية .

وبادئ ذي بدء فإنني أرى أنه ليس هناك موسيقى داخلية ، وأخرى خارجية ، بل إن هناك موسيقى واحدة تتراكم فيما بينها ليس منها خارج وداخل ، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل .

أما مصطلح الموسيقى الظاهرة والخفية ، فيبدو لي أن هناك خلطاً بينهما من ناحية ، وبين الموسيقى الهادئة والموسيقى الخفية من ناحية أخرى . فالموسيقى الهادئة نوع من أنواع الموسيقى الظاهرة التي تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتي وتخضع لقانون التوافق والتمثال الصوتي ، أما الموسيقى الخفية فإنها تقوم على التنسيق المعنوي وتأتي في المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعاني دون المباني من حيث تشكيلها الصوتي .

وإذا كانت الموسيقى الظاهرة تتعلق بالمباني ، والخفية تتعلق بالمعاني فما وضع البحر وعلاقته بهذين النمطين من الموسيقى . إن البحر ينتظم المبني والمعنى على حد سواء ، وهو إطار لا وجود له إلا عند تشكله في ألفاظ ، فهو من حيث كونه إطاراً للمباني يمثل نمطاً متميزاً ومحسوساً من الموسيقى لأنه قد ينتظم ألفاظاً عارية من التوقيع ، في حين يظل التوافق الإيقاعي ، ويمكن أن نسميه بالإيقاع أو الإطار ، أو الشكل ، وقد تقي هذه المصطلحات بالمراد وقد يكون « الوزن » أقربها دلالة عليه .

فالوزن الموسيقي إطار ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ، ثم استخدام التفاعيل للتمييز بين كل وزن وآخر وهو ما سوف نتعرض له في القسم العرضي .

أما الموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامسة فإنها تقوم على الإيقاع الصوقي . في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب .

فالموسيقى الظاهرة موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر .

أما الموسيقى الخفية ، فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ، ثم ينعكس على الحواس ، ولأن الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات ، وأن أمكن افتراض اختلافها ، أو أمكن وصفها نظرياً . فالموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخيلية ، ومن ثم فلا بد أن يتحقق نوع من الفهم لما في الشعر من

معانٍ ، أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحلث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقي ما في الشعر من معانٍ وأخيلة . فقد نظرب لشعر لانعى معانيه تماماً ، بل إننا قد نظرب لشعر لا نعرف لغته ، ولكن الموسيقى الخفية تأتي فقط من الشعر المفهوم ، ويزيد تأثيرها كلما ازدادنا فهماً ووعياً بالعمل الشعري .

ومن هنا فإن تعاملنا مع الترادف والتقابل والتطابق لا يكون فقط بوصفها محسنات بديعية معنوية . لا عمل لها سوى تقوية المعنى ، وإنما أيضاً من منطلق ما نحدثه من

موسيقى خفية ، وحركة نفسية وفكرية في قارئ الشعر أو سامعه .

وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي ، والتجنيس ، في إطار علم البديع ، ولكنهم في بعض النواحي لم يوصلوا بين الشعر والنثر ، ولم يحا ولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل في الشعر - وهذه الوسائل تمثل فصولاً في علم البديع ، فهناك السجع ، والجناس ، والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور ، والتوشيح ، والتطريز ، والتقسيم والتشطير ، والمجاورة ، والتذليل والتفوييف وغير ذلك .

ولا شك أن هذه الوسائل البديعية وغيرها مما سنتناوله بالدراسة تتعلق بالتنسيق اللفظي وبعضها بالتنسيق المعنوي . فهي في المقام الأول نوع من الهندسة الصوتية التي يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار . ولا شك أن تكراراً الصوتي سواء أكان تكرار لعبارة أو مقطع ، أو تكراراً لكلمة أو حرف ، لا يتقيد بالتصنيفات التي ذكرناها أو التي سنتناولها وإنما قد يتجاوزها ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثرى عمله . ويجعل عمله الفني أشبه بمعزوفة موسيقية متعددة الأبعاد .

وتحدثنا الشاعرة نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فتقول : « إن التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .

أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما .

إن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كيانياً ومركز ثقل وأطرافاً ، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة^(١٧) .

إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي ، بشقئ ضروره ، وبين صوت الشاعر الداخلي .. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفنئ ، بحيث يصبح العمل الشعري بناءً محكوماً بمنطق خاص ، ملوناً بألوان صوتية وإيقاعية متميزة .. فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن والتنسيق الصوتي يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان ، وتتفاعل ، لتقدم نموذجاً متفرداً يختلف عن غيره ، ويمتاز النموذج الشعري عن اللوحة بأنه يمثل حركة في الزمان من حيث كونه بناءً لغوياً ، وبناءً موسيقياً .

يقول نزار قباني : « الشعر هندسة حروف وأصوات تُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي . والشعراء مهندسون لكل منهم طريقتة في بناء الحروف وتعميرها (١٨) .

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتي والإيقاعي ، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه « التمثيل » الصوتي للمعاني « ويسميه الأوربيون بالأنوماتيوية » ومعناها المعجمي : تشكيل من الكلمات يحاكي صوتياً الشيء المتعلق به (١٩) .

ويفسرها الدكتور محمد النويهي بقوله : إن الشعراء في تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة في جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم (٢٠) .

وقد أشار الدكتور محمد النويهي إلى أمرين يتعلقان بهذه الظاهرة ، نرى الإشارة إليهما :

الأمر الأول : هو أن علماء اللغة العرب قد أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتي للمعاني ، لإأن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إلى ذلك ولم يستفيدوا مما نبهوا إليه . من هؤلاء العلماء ابن جني الذي يقول : « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من

الأحداث فياب عظيم واسع ، ونهج مثلث عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها ويحتذون عليها . وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره^(٢١) » وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما ضاهى أول الحلت ، وتأخير ما يضاهاى آخره ، وتوسط ما يضاهاى أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب^(٢٢) .

والأمر الثانى الذى أشاره الدكتور محمد النوبهى هو « أن استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل إن لم يزد عن استعمال الشعراء الإنجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالاً بأصولها البدائية . التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية من اللغة الإنجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الإنجليز .

إنما العجيب الغريب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتماداً عظيماً ، حتى أننا نترجم أنها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكتابة^(٢٣) .

وعلى الرغم مما فى كلام الدكتور محمد النوبهى من بعض المبالغة بالنسبة لهذه الظاهرة ، فإن ذلك لا يعنى أننا ننظر إليها بوصفها وسيلة أقل أهمية من غيرها من الوسائل الموسيقية الأخرى ، حيث إننا ننظر إليها بوصفها وسيلة مهمة وظاهرة جديرة بالدراسة .

هذه أهم الملامح لموسيقى الشعر العربى وسوف نحاول أن نلقى عليها الضوء من خلال دراستنا لهذه الموسيقى عروضياً وفنياً .

وقد آثرنا التفصيل فى مواطن كثيرة ، حتى يستطيع الدارس أن يتعرف على الظاهرة ، كما أننا جمعنا فى كتابنا كل ما يتصل بموسيقى الشعر العربى ، وبعضها

موضوعات تدرس ضمن كتب البلاغة والنقد هادفين من ذلك إتاحة قدر وفير من المعرفة بموسيقى الشعر وجمع المتفرق منها لتكون معيناً للدارس .
وقد توخينا الدقة وربط الشواهد بمراجعتها ومصادرها ، وهو ما نفتقده في أكثر الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر .

٢ - التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعري

إن الذى لا يمكن إنكاره هو تلك العلاقة الغامضة بين التشكيل الموسيقى للقصيدة العربية ، القديمة والحديثة ، وبين المحتوى الشعري .

وإذا كنا نعتقد أنه لا انفصام بين البناء الموسيقى ، وبين المحتوى الشعري ؛ فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع ؛ فتصوير الشاعر لتجربة ما فى إطار بحر الطويل ، وباستخدام وسائل بدعية معينة ، يختلف عن تشكيل نفس التجربة باستخدام بحر آخر ، ووسائل بدعية أخرى . ولاشك فى أن تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد وكأنه أهم هذه الأبعاد ، أو أنه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق تراكمه وتوازنه مع غيره من الأبعاد .

وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه الخليل بن أحمد الفراهيدى ، واستفاضت ، وربما كان لا يزال لها أنصار حتى الآن .

هذه الفكرة تنذهب إلى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية (٢٤) .

ومن هؤلاء الذين تابعوا الخليل ، حازم القرطاجنى حيث نراه يقول : « فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوة وتجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزاله وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة . ولما فى المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء (٢٥) .

هذا الكلام فى وصف البحور وخصائصها كلام عام يمكن أن يطلق على أكثر من بحر كما أن تحديد بحور تكون أليق بالرثاء وغيره لا يؤيده واقع الشعر فقد نظمت الخنساء

مرثياتها في أكثر البحور ، كما أن مرثية أبي ذؤيب وهي من فرائد المرثيات جاءت في بحر الكامل ولم تأت في المديد .

وقد ربط سبنسر بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر
فيرى :

أن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتهما مع حالات النفس فالشاعر في احتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقى على النغمة ، وفي حزنه يكون منخفضاً وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافات الصوتية قصيرة ، وأما في بثه وألمه فتكون مسافات الصوتية طويلة ، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها .

وعلى الرغم من صدق المقدمات ، فإن النتائج ليست صحيحة تماماً ، ولا تتحقق دائماً . لأن ارتفاع النغمة ليس قاصراً على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح في ذلك .. وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة ، وليس ارتفاع النغمة في الشعر دليلاً على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئاً ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائراً مهتاجاً ويعبر عن غضبه أو فرحه بنغمة منخفضة ، كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها في الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها .

كل هذا يجعلنا نقف حذرين أمام كثير من فروض الدارسين في مجال علاقة الموسيقى بالإنسان ومشاعره وعواطفه وصور انعكاسها في الشعر .

ويرى أستاذنا الدكتور جابر عصفور أنه من الأصوب أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة متميز عن الوزن المجرد ، وأن نفترض بالمثل أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني ، شبيه بمفهوم « الجوهرة » عند الفلاسفة ، لا نواجهه في القصيدة ، بل نواجهه « عرضاً » أو أكثر من أعراضه « فحسب ... إنه شيء غير موجود بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة ، على الأقل في أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن (٢٦) » .

إن مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقي أو مشكلة الإيقاع الموسيقي للقصيد ، لا تتصل بالشاعر والمتلقي فقط وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاماً من الرموز والإشارات ذات دلالة ومعنى .. إن الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية ، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلجى فينا غريزتنا الأولى^(٢٧) . ويرى أستاذنا الدكتور عبد المنعم تليمة أنه : « يسيطر إيقاع العمل الشعري - قبل تشكيله - على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل ... وهو يبدأ عمله عندما يهيم عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل - توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطوة الأولية للقصيد التي لا يعرف الشاعر عنها شيئاً قبل أن ينتهي من تشكيلها »^(٢٨) .

ولا شك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقي . هذا الإطار يتبدى في موجات تطول أو تقصر تبعاً للتجربة الشعرية التي تتراكم وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة وإطار موسيقي ، فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيد . إن علاقة الإطار الموسيقي بالتجربة علاقة وثيقة لأنه ينتظم هذه التجربة ويجعلها تظهر في إيقاع خاص ، فحين يتحول هذا الإطار أو الجوهر من مشروع عمل إلى عمل له طبيعته ووظيفته ، لا يمكن أن نهمل قيمته في تنظم التجربة والسيطرة عليها ، لكننا لا نستطيع أن نعطي قيمة مستقلة عن التجربة ، فالإطار عندما يتشكل ويصبح له وجود بالفعل تكون له طبيعة جديدة ، أو طبيعة خاصة تتصل بنوع التجربة وبطبيعته دون أن يفارق جوهره . فالإطار يؤثر بالتجربة ويتأثر بها ... وكلما اختلف أثر كل منها في القصيد يصبح هذا من وجهة نظري - دليلاً على أن التفاعل بينهما كان صحيحاً وتاماً .

إن الوزن بوجه عام « يزيد الصور حدة ، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة ، لا بل إنه يعطى الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعبير المبتكرة الملهمة »^(٢٩) .

وإذا كنا لا نستطيع أن نلغي أثر هذا الوزن في تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته ؛ فالشاعر الذي ينظم في بحر الطويل

أفراحه غير من ينظم فيه أحزانه ، وتجربة الغربة غير تجربة العودة ، والحرمان غير المتعة ، والغضب غير الرضى ، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى ، وأوجه كثيرة قد تختلف فيما بينها ، بينما تتفق في الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب فليس هناك بحر أليق لنظم الرثاء أو المدح أو الفخر ، ولكن نظم الموضوع الواحد في بحور مختلفة يجعل لكل تجربة شكلها وإيقاعها المتميز .

قد يتشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في حالة الحزن في الوقت الذي يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح ، وحزن عن حزن حسب نوع التجربة وطبيعة الانفعال ، والرؤية الفنية . إن الوزن العروضى لقول إنسان : وافرحته هو نفس الوزن لقوله : واحسرتاه وقد نتحدث عن الألم المفرح والفرح المؤلم .. فالحياء والنفس الإنسانية قائمة على المتناقضات ، والإطار يمكن أن ينظم هذه الأحوال جميعها ، ولهذا فإنه يتلون بها ، ويلونها بصيغ خاص متميز ، ولهذا فإنه من المحتم علينا أن نتأمل كل نموذج شعري على جدة ، وأن نحاول دراسته وتحليله من حيث الشكل والموضوع وفقاً لنوع التجربة وعناصرها الموضوعية التي تتفاعل فيما بينها مكونة السياق الخاص بها .

إن الإيقاع الذي يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع مغرق في الخصوصية ، لكنه يتخذ مجرى نمطياً خلال عملية الخلق الفنى ، ولاشك أن تعدد البحور الشعرية تجعل الشاعر قادراً على التعبير عن تجربته في إطار واحد منها يتوافق معها مع أننا نرى أنه مهما تعددت البحور فلن تستطيع أن تكون مسابقة تماماً للإيقاعات المتصلة بعالم الإنسان الداخلى والخارجى .

ومعنى هذا أن الأطار الموسيقى يقدم لنا إيقاعات تضبط بصورة ما تجربة الشاعر ، وتسيطر عليها ، على الرغم من مقدرة الشاعر على التعبير عن تجاربه من خلال هذه الأنماط والأطر الموسيقية .

ويرى الدكتور شكرى عياد « أن الناقد الأدبى لا يمكنه أن يقنع من بحث الوزن الشعرى بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعرى أو بين الطرق المختلفة فى استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ، فلا بد له أن يعرف من أسرار

استخدام الصوت في العمق الشعري ، ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة بكل إيقاع على حدة وقد تضيق دائرة التخصص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة^(٣١) .

إن الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً ومجرداً . يصلح معه الوزن لتجارب متعددة ، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها ، ويميز مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن^(٣١) .

إن القول بعلاقة الإطار الموسيقي بعالم الإنسان ونفس الشاعر ، لا تقتضى أن نفرض قدرة أو خاصية لهذا البحر في التعبير عن موضع خاص ، أو عاطفة بعينها ، وإنما تسمح لنا هذه العلاقة بتصوير طبيعة خاصة للوزن في كل تجربة على حدة ، إنه من غير المعقول ألا تصور علاقة خاصة بين الوزن الذي اختاره الشاعر وبين عواطفه وانفعالاته وتجاربه ورؤيته المعبر عنها في قصيدته .

أما عن علاقة الوزن بالمتلقي فإن « الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها أو في دق الطبول - فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً ، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا ، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص . فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران ، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب ، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن^(٣٢) .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل أن « جزءاً كبيراً من رضائنا عن العمل الفني يرجع في الواقع إلى أن هذا العمل ينظم لنا مشاعرنا فيربط بينها في إطار محدود^(٣٣) .

ويرى « أن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة من إيقاع النبض » فإن صح ذلك صح أن الشعر لغة القلب « (٣٤) .

« والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازى فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية » (٣٥) .

فإذا كان الإيقاع المتميز للشعر هو الذي يميز الشعر عن فنون القول الأخرى ، فإن الإيقاع يصبح ذا فاعلية في تميز التجربة الشعرية عن تجارب كاتب المقال والقصة والمسرحية سواء في التشكيل ، أو في المحتوى ، أو التأثير على الملتقى .

فطبيعة الشعر الإيقاعية تجعل الشاعر يعتمد إلى ما هو جوهرى حتى في تعبيره عن الخاص لأن هذا الخاص يرتبط بالعام ويتفاعل معه .

يقول ابن خلدون : « الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته . ولصعوبة منحاة وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجداء أساليبه ، وشحناً للأفكار في تتريل الكلام في قوالبه . ولا يكتفى فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ، ومحاولة في رعاية الأساليب .

ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلي مطلق يحدو حدوه في التأليف كما يحدو البناء على القالب ، والنساج على المنوال ، فلهذا كان فن الكلام منفرداً عن نظر النحوى والبياني والعروضى . نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط لا يتم بدونها ، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها اختص بنوع من النظر لطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب (٣٦) .

إن الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر ليس من خلقه أو ابتكاره وليس نتيجة انفعال لحظى عند الإبداع ، فهو إيقاع سبق التعبير من خلاله ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يسهلك ولم يفقد قيمته ؛ لأنه يتفق مع إيقاع نفسى وفكرى وحيوى للإنسان بوجه عام .

يقول كولنجوود « إن الفن لا يطبق الكليشيات ، فكل تعبير حق ينبغي أن يكون أصيلاً . ومهما تشابه مع أى تعبير آخر . فإن هذا التشابه لا يرجع إلى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى بل إلى حقيقة تشابه الانفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفنى لا يستخدم لغة جاهزة إنه يخلق اللغة وهو ماض فى طريقه ، وبمجرد تخلصنا من أى تصور باطل للأصالة لن يثار أى اعتراض على هذا البيان اعتماداً على ما يظهر من تشابه فى أغلب الأحوال بين أى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر (٣٧) .

ومعنى ذلك أن تشابه الإطار الموسيقى ليس مقدمة لتشابه الانفعالات أو الأحاسيس والمشاعر فى القصيدة الواحدة وفى قصائد البحر الواحد فإن الإيقاع الداخلى للكلمات يختلف من بيت شعري إلى بيت آخر ، ويبدو البيت بمثابة جملة موسيقية متميزة تراكب مع غيرها لتكون البنية للنموذج الفنى أو القصيدة . وما زالت محاولة الخروج بنتائج حاسمة عن علاقة الوزن بالمحتوى الشعرى بعد تشكله تحتاج إلى كثير من المحاولات التطبيقية لتخرج هذه المقولة بصورة واضحة دقيقة .

« ولاشك أن بنية الدلالة التى تشكل الشعر ، أو يشكلها الشعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً ، فى علاقات التراكيب والدلالة » (٣٨) .

فالإيقاع والتكرار ، ونوع الحروف ، والتمثيل للمعاني ، والتقسيم والتصوير ، والتقابل والتوافق المعنوى ، كل ذلك يأتى انعكاساً للتجربة وتميزاً لها فى آن واحد .

« إننا لا نفكر - أبداً - فى القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر فى المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب وتجاًوباً لا يسمح بالتمييز بينها ، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها (٣٩) .

إن الوزن الشعرى والقافية ، والقافية الداخلية واستخدام الشاعر للألوان البديعية ، يجعل القصيدة ذات إمكانات غنائية واضحة .

ولست الغنائية هنا في مقابل الدرامية إذا اتفقنا على أن أفضل الشعر أقرب للتعبير الدرامي . فالشاعر يستطيع أن يحقق المستوى الدرامي لقصائده أو يقترب منه ، ليس بالتخلي عن هذا الوسائل الغنائية وإنما بتوظيفها توظيفاً عميقاً في أعماله الفنية ، بحيث يصبح الشعر بنية متميزة لها خصوصيتها ، تلك الخصوصية التي تميزه على النثر ، لا بوصفه نظماً لأفكار ، وإنما بوصفه خلقاً جديداً متفرداً أى بوصفه شعراً .

المواشم .

- (١) ابن رشيقي ، العمدة ، ص ١١٩ .
- (٢) نفس المرجع ص ١٣٤ .
- (٣) نفسه ص ١٥١ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٦ .
- (٥) العوصي الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧ .
- (٦) ديوان جميل ص ٦١ ، ص ٦٣ .
- (٧) ديوان المتنبي ج ٤ ص ٦٩ ، ص ٧٠ .
- (٨) ديوان الأعشى ص ٣٧١ .
- (٩) د . إبراهيم عبدالرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ، ص ٦٠ .
- (١٠) محمد بن علي الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات ص ٤ ، ص ٩ .
- (١١) نفس المرجع ص ١١ .
- (١٢) عباس العقاد . اللغة الشاعرة ص ٣٥ .
- (١٣) د . محمود فهمي حجازي : ملنخل إلى علم اللغة ص ٦٨ .
- (١٤) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٥ .
- (١٥) سارتر ، ما الأدب ص ٨ .
- (١٦) العقاد : اللغة الشاعرة ص ٩ .
- (١٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٣ ، ص ٢٤٤ .
- (١٨) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص ٣٩ .
- (١٩) **Advanced Learner D.**
- (٢٠) د . محمد النويهي : الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢١) ابن جني ، الخصائص ص ١٥٧ .

- (٢٢) نفس المرجع ص ١٦٢ :
- (٢٣) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢٤) د . عزالدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٥٨ ، ص ٥٩ .
- (٢٥) حازم القرطاجني : المنهاج ص ٢٦٩ .
- (٢٦) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .
- (٢٧) د . شوقي ضيف في النقد الأدبي ص ٩٦ .
- (٢٨) د . عبدالمنعم تليمة : مداخل إلى علم الجبال الأدبي ص ١٢١ .
- (٢٩) د . محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣٠) د . شكوى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٦١ ، ص ١٦٢ .
- (٣١) د . جابر عصفور - مفهوم الشعر ص ٤١٤ .
- (٣٢) ١٠١ ريتشارد - مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٤ ، ص ١٩٥ .
- (٣٣ ، ٣٤) د . عزالدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب ص ٦١ .
- (٣٥) د . عزالدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد الأدبي ص ٣٦٤ .
- (٣٦) ابن خلدون ، المقدمة ، ج ٢ ص ١٢٩٤ .
- (٣٧) كولو نيجوود ، مبادئ الفن ص ٣٤٤ .
- (٣٨) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٣ .
- (٣٩) نفس المرجع ، ص ٤١٥ ، ص ٤١٦ .

الفصل الأول

العروض

أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر

علم العروض هو العلم الذى يدرس الوزن الشعرى ، وقد وضعه الخليل بن أحمد لحفظ الشعر من التحريف ، وللتعرف على بحوره وما فيها من تغيير . « فالعروض ميزان الشعر ، بما يعرف صحيحه من مكسوره »^(١) وعلم العروض الذى وصلنا فيه كثير من المصطلحات والتعريفات التى تشق على الدارسين جميعاً .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى أن العروض « ليس بالعلم اليسير فهو يشق على كثير من الناس ، وليس فى هذا الزمن فحسب ، بل هكذا منذ أزمان وأزمان »^(٢) .

ويروى أن الأصمعى ذهب إلى الخليل يطلب العروض ، ومكث فترة فلم يفلح حتى يئس منه الخليل فطلب منه أن يُقَطَّع هذا البيت :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

ففظن الأصمعى إلى أن الخليل يريد أن يصرفه عن هذا العلم وذهب ولم يرجع . وإذا كان الأصمعى وهو العالم باللغة وأدبها شعراً ونثراً ، قد عجز عن أن يتعلم العروض على يد واضع هذا العلم - فما بالنا بطلاب العلم فى جامعاتنا ، والراغبين فى دراسته خارج الجامعة .

يقول الأستاذ المرحوم / محمود مصطفى / صاحب كتاب أهدى سبيل إلى علم الخليل فى حديثه عن العروض والقافية :

ولقد عانيت العلمين طالباً ومعلماً ، فوجدت فيها استعصاء على التحصيل
صرف الناس عنها ، على جلاله قدرهما ، والرغبة في معرفتها ، ووجدت عالم
اللغة الجهد ، الداعي لدقائقها في النحو والتصريف والبلاغة وما إليها ،
والأديب الراوي لتقديم الشعر وحديثه ، الخبير بمواضع نقله وأخبار شعرائه ،
والشاعر المطيل لقصائده المعدد لأنواع قوافيه ، رأيتهم إذا عرض أمر مما يتعلق
بموضوع هذين العلمين كالتردد في وزن بيت أو ضبط قافية ، طووا حديث
ذلك ياساً من الوصول لحل المشكل الذي عرض^(٣) .

وأشار الدكتور السنجرى إلى عدم جدوى الإلمام بالمصطلحات العروضية ،
وعدم ضرورتها ، سواء للمبدع أو الدارس فقال : « إن الشاعر يستطيع أن ينظم
الشعر الجيد من غير أن يكون على علم بالعروض »^(٤) .

ويقول : لا أعتبر نفسى مغالياً إذا قلت إن الهدف الأصلى من دراسة
العروض هو معرفة تقطيع الأبيات ، ومنى استطاع الدارس معرفة التقطيع فقد
ظفر بالثمرة المنشودة^(٥) .

وأشار الدكتور محمد بدوى المختون إلى صعوبة العروض فقال : « ولو
ذهبت أستقصى هذا الخلاف العروضى - وإن لم يحل كتابى من بعضه - لجعلت
هذا من المعميات والألغاز والأحاجى »^(٦) .

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس « ولست أعلم علماً من العلوم العربية قد
اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض مع قلة
أوزانه وتحددها - فأنواع الزحافات كثيرة تعنى الحافظة وتحتاج إلى دراسة مضمينة
في تحصيلها »^(٧) .

ولقد كانت هذه الآراء دافعاً لى على البحث عن إطار يمكن من خلاله
دراسة موسيقى الشعر ، وكان لما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس من دراسته حافزاً لى
ومساعداً على إخراج هذه المحاولة إلى الدارسين .

وقد وضعت في اعتباري كل الدراسات السابقة ، واستفدت منها ، ثم خلصتها من كل تعقيد ، وكان منطلق في الدراسة أن التفاعيل التي وضعها الخليل هي مجرد مقاييس ، وهو الأساس الذي قامت عليه دراسة الدكتور إبراهيم أنيس ، ومعنى ذلك أن الكتابة العروضية ليست بذات جدوى ، ولا فائدة ، فالأساس هو قراءة الشعر قراءة صحيحة ، وتحويل هذه الأصوات إلى حركات وسكنات ، ثم التعرف على التفاعيل من خلال هذه الحركات والسكنات . فالوزن يكون بمقابلة المتحرك بالمتحرك ، والسكن بالسكن ، في النطق لا في الكتابة .

أما تحويل النطق إلى كتابة عروضية فتعقيد لا فائدة منه ، فنحن قادرون على أن نكتب حركات كلمة مثل : جَدُّ هكذا (/ /) دون أن نحيلها إلى الكتابة العروضية كما يفعل الدارسون .. فيكتبونها (جَدُّدُنْ) ، ويمكننا أيضاً أن نستخرج حركات وسكنات كلمة مثل « فاعلموا » فتكون (/ / /) دون أن نكتبها عروضياً هكذا (فَعَلْمُوْ) .

وهذا هو الأساس الذي ستقوم عليه دراستنا لبحر الشعر العربي .

ويأتي بعد ذلك التعرف على أنماط كل بحر : التام منها والمجزوء ، دون إغراق في تعريفات لا تجدى . وسوف نبدأ بالإشارة إلى التفاعيل ، ثم نشير إلى التغييرات التي تلحق بالتفاعيل دون تسمية لهذه التغييرات . فنحن يمكن أن نعلم أن (مُتَفَاعِلُنْ) يمكن أن تأتي مُتَفَاعِلُنْ ساكنة الثاني دون ضرورة إلى معرفة اسم المصطلح الذي وضعه العروضيون لذلك .

فالهم هو التعرف على صور التفعيلة الواحدة ، ومتى تأتي لأزمة في البحر ومتى لا تلزم . وهكذا يمكننا دراسة الموسيقى دونما تعقيد أو صعوبة ، ويبقى الشرط الأساسى وهو القراءة السليمة للشعر ، ومعرفة تفاعيل البحور ، وصور هذه التفاعيل ، والقدرة على تحويل المتحرك إلى حركة تكتب هكذا (/) والسكن إلى ساكن يكتب هكذا (ه) ، ثم تفسير هذه الحركات والسكنات

وقراءتها عن طريق التفعيلات ، والتعرف من خلال ذلك على البحر ، أو ضبطه .

وقد جاء في المعيار لابن السراج الشترينى الأندلسى :
وأول علم العروض معرفة الساكن والمتحرك ، ثم الأسباب والأوتاد المترتبة
منها ، ثم الأجزاء المترتبة من الأسباب والأوتاد .

أما السَّاكن فهو كل حرف عرى من الحركات الثلاث ، والمتحرك ما لم
يَعْرَ عن بعضها . ولا يعتد من الحروف في هجاء العروض إلا بما يلفظ .
والحرف المشدد يحسب حرفين : الأول منها ساكن والثانى متحرك .
والحرف المنون يحسب حرفين : الأول متحرك والثانى ساكن ، بخلاف المشدد ،
وآخر القافية إذا كان متحركاً فهو بمنزلة المنون . والسبب على ضربين : خفيف
وثقيل ، فالخفيف متحرك بعده ساكن ، نحو مَنْ وَعَنْ ، والسبب الثقيل
متحركان ليس معهما ساكن نحو لَكَ ، يَكْ ، والوئد على ضربين : مجموع
« متحركان بعدهما ساكن ، مثل : عَلَى ، لَدَى ، ومفروق « متحركان بينهما
ساكن ، مثل : أَيْنَ ، كَيْفَ »^(٨) .

وأضاف العروضيون مصطلح الفاصلة فالفاصلة الصغيرة ثلاثة أحرف
متحركة بعدها ساكن نحو عَلِمَا ، والكبيرة أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن
نحو عَلِمْنَا^(٩) .

ثانياً : الوزن الشعري

قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري ، ووجد أن هذه الأنماط الإيقاعية تقع في خمسة عشر مجراً ، ثم جاء الأخفش وكشف عن البحر السادس عشر كما أشرنا .

وأساس البحر عدد من التفعيلات تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة .

« وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين :

أحدهما تكرر للأخرى ، أى أنها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها وإن اختلف ثانيها عن الأولى بتوقيع خاص في نهايتها وهو ما يسمى بالقافية »^(١٠) .

وقد تقل أو تزيد بحرف ساكن أو بمتحرك وساكن أو أكثر ، ويرى الدكتور عوفى عبدالرؤوف أن القافية « قد لازمت الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا ، عرفوها في الأراجيز وفي سجع الكهان ، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش »^(١١) .

فالبيت الشعري يتكون من شطرين وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى (العروض) وآخر تفعيلة في الشطر الثاني (الضرب) وما عدا العروض والضرب في كل شطر تسمى حشواً .

لأن هذا الشطر (في ماعدا حالة افتراضية) لا بد أن تنتهى بساكن مثل الشطر الثاني . وسوف نعوض أمثلة كثيرة لمثل هذه الأحوال .

وسوف ندرس بحور الشعر وفق أنماط كل وزن : التام منها ، والمجزوء ، والمشطور ، والمنهوك ، فبحر الوافر مثلاً ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط : واحد تام ، واثنين مجزوءين ، فالتام : مفاعلتن فعولن في كل شطر ، أما المجزوء :

فالنمط الأول : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

والنمط الثاني : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

أى أنه تسكن اللام في الضرب وهذا الترتيب ليس له دلالة خاصة ، فيمكن عكس الوضع ، ففي البحور التي يوجد في أعاريضها أو ضروبيها حذف يمكن البدء بأطول الأبيات أو بأقصرها أو بأوسطها أى بما يراه الدارس مساعداً على توضيح الأنماط وتمييزها .

ثالثاً : التفاعيل

وضع الخليل بن أحمد التفاعيل لتكون مقياس لضبط الوزن بالنسبة للمبدع ، والتعرف عليه بالنسبة للدارس ، وهذه التفاعيل تنقسم إلى :

- ١ - تفاعيل خماسية وهي :

فاعِلن	فَعولن	:
o//o/	o/o//	
- ٢ - تفاعيل سباعية وهي :

مستفعلن	فاعِلاتن	مفاعِلن	:
o//o/o/	o//o/o/	o/o/o//	
مفعولات	متفاعِلن	مفاعِلاتن	
/o/o/o/	o//o///	o///o//	

وحيث إن هذه التفاعيل بوضعها مقياس - لاستخدم لقياس شئ جامد وإنما لقياس تشكيل لغوى فيه غير قليل من التغيير ، فإن الخليل بن أحمد قدم لها صوراً أخرى عندما يخرج البحر عن الصورة الأولى للتفاعيل المفترضة ، بحيث يمكننا التعرف على البحر باستخدام أكثر من صورة للتفعيله الأصلية التي وضعت له وهذه هي الصور التي قدمت للتفاعيل :

- ١ - فاعِلن . فَعِلن . فاعِلْ أو فَعِلْنُ

o/o/	o/o/	o///
------	------	------
- ٢ - فَعولن . فَعول . فَعو أو فَعِلْ ؛ فَعُ

o//o/	o//o/	o//o/	o/
-------	-------	-------	----

٣- مفاعيلن . مفاعلن . مفاعيلٌ . مفاعي أو فعولن

o/o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ /

٤- مفاعلن . مفاعلن مَّتَقًا متفاعلٌ متفاعلن متفاعلان

o/o/o/ / o/o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ /

٥- مفاعلن مفاعلن

o/o/o/ / o/o/o/ /

٦- مستعلن ، متعلن ، مستفعلٌ ، مستعلن ، متفعل ، مستفعلان ، متعلُن

o/o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ /

٧- مفعولاتٌ مفعلاتٌ مفعولاتٌ أو مفعولان

o/o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ /

٨- فاعلان فِعالن فاعلاتٌ فاعلاتٌ فاعلان فاعلتن

o/o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ / o/o/ /

هذه هي التفاعيل التي وضعت لقياس بحور الشعر العربي ، وقد ثار جدل حول هذه التفاعيل ، فقد بنى بعض الدارسين دراسته على أن التفاعيل وحدات موسيقية ثم هاجم هذه الفرضية . والذي أخذنا به أن التفاعيل وحدات قياسية نتعرف من خلالها على البحور الشعرية ونضبط بها إيقاع هذه البحور .

ويرى البعض أن التفاعيل غير دقيقة « ذلك أن السكون عند العروضين يظهر في مظهرين إما أن يكون ممتثلاً في جزمة أو في مدة ، والمد يعطى في الغالب المقطع كمية صوتية أوفر ، إلا إذا كان السكون قد تسلط عليه مدة شديدة فاشتد النطق به وأصبح المقطع أطول من المألوف (١٣) .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى هذه الملحوظة ، وقد جارتهم زمناً ، ولكنني عدلت عن ذلك عندما تبين لي أن السكون يتسلط على حرف ، أما المد

فإنه يبدأ من حرف سابق ، فهو إشباع لحركة ، ويسميه علماء اللغة الحركة الطويلة ، وهذه الحركة تبدأ من حرف سابق للمد ، فهي حركة هذا الحرف ، وتحقيق النطق يجعل زمن الحرف الساكن والمد واحداً ، أما الاختلاف فقد جاء لتعود بعضنا لتحقيق نطق المد دون تحقيق نطق الحرف الساكن ، فتوهموا الفرق الزمني بين الحالتين .

ولو تأملنا هذه الكلمات لوجدنا دليلاً على ذلك [لا - لن - ما - من] فالزمن في الأولى والثانية والثالثة والرابعة واحد وقد أحسنا بذلك لأننا تعودنا نطق النون الساكنة محققة ولو تأملنا نطقنا (عيشي) و (عيش) منونة لوجدنا الزمن واحداً .

فالعين المكسورة في الأولى (ع) تساوي العين المفتوحة ع ، ومدة الكسرة في الأولى تساوي الياء الساكنة و (شئ تساوي شئ) .

ونلاحظ أيضاً أن هناك زمناً يستغرقه النطق في الانتقال من العين المفتوحة إلى الياء الساكنة ، والحرف الممدود يقابل متحرك وساكن فلا اختلاف . وهذا ينطبق على كثير من الكلمات التي يلي فيها الحرف المتحرك حرف ساكن . وإذا تأملنا نطقنا للكلمات : سور ، صبر ، ساق ، سعد ، جيل ، جمر . لما وجدنا فارقاً زمنياً في النطق وهذا يجعلنا نطمئن إلى سلامة هذه المقاييس .

رابعاً : أوزان الشعر العربي

١ - بحر الطويل

بحر الطويل من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دوراناً على ألسنة الشعراء ، وذكر العروضيون أنه قد ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط . وأجزاؤه التي يتركب منها :
فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفاعيلن ! في كل شطر . وذكر العروضيون أنه لم يرد إلاً تاماً ، والتام ما لم تحذف تفعيلة من تفاعيله من كل شطر وقد تأتي فعولن (فعولٌ) أو تأتي مفاعيلن (مفاعلن) في حشو البيت دون لزوم ، أما بالنسبة للضرب والعروض ، فإن أي تغير فيها يكون لازماً في كل أبيات القصيدة عدا ما يحدث من تغير بسبب التصريح .

أنماط بحر الطويل :

النمط الأول :

فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعيلن . فعولن مفاعيلن

ومن ذلك قول المتنبي :^(١٤)

وما الخوف إلاً ما تخوفه الفقى
ولا الأمن إلاً ما رآه الفقى أمناً
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
فالعروض مفاعيلن ، والضرب مفاعيلن .

ومصرع هذا النمط :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
والتمصريح : أن تتفق العروض مع الضرب فتكون التفعيلة الأخيرة من كل شرط
مفاعيلن ، وهذا لا يكون غالباً إلا في أول القصيدة ولا يلزم في باقي الأبيات . ومنه
مطلع نونية المتنبي التي ورد منها البيت السابق والذي يقول فيه : (١٥) .
نזור دياراً ما نحبُّ لها مغنى ونسأل فيها غير سكاكها الإذنا
// / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // /
فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
فالعروض (مفاعيلن) والضرب (مفاعيلن) .

والبيت المصريح : هو الذي يختلف فيه وزن العروض عن باقي الأبيات ، ليناسب
قافية الضرب ووزنه ، فالعروض في البيت السابق « مفاعيلن » وفي هذا البيت
« مفاعيلن » ، وهو يختلف عن البيت المقفى الذي تتفق فيه العروض مع الضرب وزناً
وقافية .

النمط الثاني :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ومثاله قول امرئ القيس في معلقته : (١٦)

وليل كموج البحر أرخى سدوله على أنواع الهموم ليبتل
// / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // /
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ومقافة : مطلع معلقة امرئ القيس التي منها الشاهد السابق (١٧) :

قفايك من ذكرى حبيب ومترل يسقط اللوى بين النخول فحومل
// / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // / // /
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فالعروض «مفاعِلن» ، والضرب «مفاعِلن»

وعلى هذا فالبيت المقفى هو البيت الذى تماثل فيه العروض الضرب فى الوزن

والقافية . وقد تماثلت قافية الشطرين :

ومنزل ، فحومل ، نوعاً وروياً .

النَّمط الثالث :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

ومثاله : قول علقمة بن عبدة^(١٨) :

مَنَعْمَة لا يَسْتَطاع كَلامها على بابها من أن تزار رقيبُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

ومصرع هذا النمط : قول علقمة بن عبدة فى مطلع القصيدة التى منها الشاهد

السابق^(١٩) :

طحايلك قلب فى الحسان طروبُ أُعِيَدَ الشَّباب عصر حان مشيبُ

فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

ونحن نلاحظ أن التصريح يكون فى بعض القصائد التى يختلف فيها وزن العروض

عن الضرب ، حيث يأتى البيت المصرع على خلاف ذلك إذ يتحد فيه وزن العروض

مع الضرب مع اتفاق القافية فى الشطرين ، أما التقفية فتكون فى القصائد التى يتفق

فيها وزن العروض مع الضرب .

مشطور الطويل :

لم يشر العروضيون إلى مشطور الطويل ، وإن أشاروا إلى المصرِّع منه وإلى المقفى كما

ذكرنا ، والتشطير استخدام التصريح أو التقفية بين الأبيات ، والفرق بين التصريح أو

التقفية ، وبين التشطير أن الشاعر فيها ليس ملزماً بتصريع ، أو بتقفية . فهو يستخدم هذين النمطين إما في مطلع قصائده ، أو في القصيدة نفسها مثلما فعل امرؤ القيس في معلقته حيث استخدم التقفية في مطلعها في قوله (٢٠) :

قفانك من ذكرى جيب ومزلة بسقط اللوى بين اللخول فحومل
ثم قال في البيت السادس والعشرين (٢١) :

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل
ثم قال في البيت الثامن والعشرين (٢٢) :

أغرّك منى أن حبّك قاتلى وأنتك مها تأمرى القلب يفعل
ثم قال في البيت السادس والخمسين (٢٣) :

ألا أيها الليل الطويل ألا أنجلى بصبح وما الإصباح فيك بأمثل
وهذا النمط ، من التقفية جاء دون لزوم . حيث لم يلزم الشاعر نفسه به ، ولو ترك التقفية لما حاسبه أحد ، ولم يؤخذ عليه أنه ترك التقفية . وكذلك التصريع ، أما في التشطير فإن الشاعر يلزم نفسه بهذا النمط ، فلا يقال إنه استخدم التصريع أو التقفية . وإنما يقال إنه استخدم التشطير في بناء قصيدته لتوفر القصد إلى ذلك .

ففي بحر الرجز - على سبيل المثال - نجد هناك المزدوج ، والمربعة والمزدوج نمط يستخدم فيه الشاعر قافية لكل شطرين تتغير من بيت إلى آخر ، أما المربعة ، فإن كل أربعة أسطار تتحد في القافية ، والشاعر في هذين النمطين يستخدم التشطير ، ولا يقال إنه يستخدم التقفية أو التصريع .

وقد قدمنا لهذا النمط بهذه المقدمة لأنه نمط لم يشر إليه العروضيون القدماء والمحدثون ، ربما لأن هذا النمط ورد عن شاعر واحد في خمستين ، وليس في أنماط ذات قافية واحدة . ولكن الملاحظ أن هذا كثيراً ما يتصل بالتشطير ، سواء أكان في الرجز أم في غيره من البحور حيث إن كثيراً من الأراجيز جاء في إطار المزدوج . فالشاعر

في التشطير يلزم نفسه بهذا النمط ، وقد جاء مشطور الطويل في خمستين لابن زيدون
الذي وُلد سنة ٣٥٤ هـ ، وهو معاصر لابن رشيق ، وسابق للتبريزي والشنتريني ، وابن
القطاع ، ولم يذكروا هذا النمط عنده ولم يشر من جاء بعدهم إليه .
والقصيدتان طويلتان تشتمل الأولى على مائة شطر وتشتمل الثانية على خمسين
شطرًا .

ومما قاله في الأولى (٢٤) :

تنشَّق من عرف الصِّبَا ماتنشِّقا
وعاوده ذكر الصِّبَا فتشوقا
وما زال لمعُ البرق لما تألَّقا
يبيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصبًّا

خليلي إن أجزعُ فقد وضع العذْرُ
وإن أستطع صبراً فمن شيمعِ الصبرُ
وإن يك رزقاً ما أصاب به الدهر
ففى يومنا خمير وفي غده أمر

ولا عجب إنَّ الكرم مرزأُ
ومما قاله في الثانية (٢٥) :
ويومٍ لدى النبي في شاطئِ التَّهْرِ
تدار علينا الراح في فتيةِ زُهرِ
وليس لنا فرش سوى يانع الزُّهرِ
يدور بها عذب اللمي أهيف الخضرِ
بغية من الثغر الشَّنيب نظامُ

ويوم يجو في الرصافة مهج
مررنا بروض الأبحوان المذبج
وقابلنا فيه نسيم البنفسج
ولاح لنا ورد كخدي مخرج
نراه أمامَ النور وهو إمامُ

وأكرمَ بأيام العقاب السوالف
ولهو أثرنساه بتلك المعاطف
بسود أثيث الشعر بيض السوالف
إذا رفلوا في وشى تلك المطارف
فليس على خلع العزار ملامُ

وكم مشهد عند العقيق وجسرو
قعدنا على حمر النبات وصفرو
وظي يُسَقِّينَا سِلافة خمرو
حكي جسدي في السقم رقة خصرو
لواحظه عند الرنؤ سهامُ

فقل لزمانٍ قد تولى نعيمه
ورثت على مر الليالي رسومه
وكم رق فيه بالعشى نسيمة
ولاحت لسارى الليل فيه نجومه
عليك من الصبّ المشوق سلامُ

ولاشك أن مستوى الأداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، والمعاني واضحة ، وليس هناك ضرورات شعرية أو تكلف في بناء الجملة لتطويعها لهذا النمط المشطور ، مما يؤكد قابليته لأن ينظم فيه الشعراء قصائدهم القصيرة والطويلة ، وذلك لأن النمط لا يخرج عن شكل استخدمه الشعراء بصورة عرضية في قصائدهم .

نماذج من البحر الطويل

١- يقول جميل بن معمر : (٢٦)

ألا ليت أيام الصفاءً جديدٌ ودهراً تولّى يابسينَ يعودُ
فنغنى كما كنا نكون وأنتمُ صديقٌ، وإذ ماتبذلين زهيدُ

٢- ويقول خراشة بن عمرو العبسي (٢٧) :

فلا قوم إلا نحن خيرٌ سياسةً وخيرٌ بقياتٍ بقينَ وأولاً
وأطول في دار الحفاظِ إقامةً وأربط أحلاماً إذ البقل أجھلاً
وأكثر منا سيداً وابن سيد وأجدر منا أن يقولَ فيفعلاً
قُروم نمتنا في فروع قديمةٍ بحيث امتناع المجدِ أن يتقللاً

٣- ويقول طرفة بن العبد (٢٨) :

فيالك من ذى حاجة حيل دونها وماكل مايهوى أمرؤ هو نائله

٤- ويقول علقمة بن عبدة (٢٩) :

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طبيبُ

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودوهن نصيبُ
يُردن ثراء المال حيث علمنه وشرخ الشباب عندهن عجيبُ

٥ - ويقول ابن زيدون^(٣٠) :

حمدتم من الأيام لئن خلاها
وسرتكم الدنيا بحسن دلالها
مؤمنة من عتيا وملاها
ولا زال منكم، لابس من ظلالها
يسوغ أبسكار المنى ونسأ

٦ - ويقول السموول^(٣١) :

- ١- إذا المرء لم يندس من اللوم
 - ٢- وإن هو لم يحمل على النفس
 - ٣- تُعبرنا أنا قليل عديدنا
 - ٤- وما قل من كانت بقاياه مثلنا
- عرضه فكل رداء يرتديه جميل
صيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل
فقلت لها: إن الكرام قليل
شباب تسمى للخل وكهول

النمط الثاني : وفيه تنتهى تفعيله الضرب بسين خفيفين :

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٣٤)

عَلِقْتُكَ نَاشِئًا حَتَّى رَأَيْتُ الرَّأْسَ مُبَيِّضًا
فَإِنْ تَنَعَّاهُ لِي وَدَّى إِذَا تَجَدَيْتَهُ غَضًّا،
فِيَا عَجَبًا لِمَوْقِفِنَا يُعَاتِبُ بَعْضُنَا بَعْضًا
// // // // // // // // // // // // // // //
مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

ويلزم وُروُدُ الضرب ساكن اللام في كل أبيات القصيدة :

نماذج من بحر الوافر

١- يقول معاوية بن مالك : (٣٥)

بغاث الطير أكثرها فرانخاً وأُمُّ الصَّقْرِ مقلاتٌ نَزْوَرُ
ضعاف الأسد أكثرها زفيراً وأضرمها السلوانى لاتنزيرُ
لقد عظم البعيرُ بغير لبُّ فلم يستغن بالعظم البعيرُ
بصرفه الصبي بكل وجهٍ ومحبسه على الحَسَفِ الجريُّ

ويقول المثقب العبدى : (٣٦)

ومأدرى إذا يمت أمرًا أريد الخيرَ أيهما يلينى
أالخيرُ الذى أنا أبتغيه أم الشرُّ الذى هو يبتغينى

٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة: (٣٧)

أليابكـر قد طرقتا خيال هبج الزُفَقَا
أجاز البيد معترضاً فعرض الواد فالشفقا
لهند إن ذكـرتها ترى من شيمتى خلقا
ولو علمت ونخير العـد م للإنسان ما صدقا
بأن بها حديث النفـس س والأشعار إن نطقا

٣ - ويقول الأعشى: (٣٨)

أخو النجدات لا يكبو لضـرٍ ولا مـرح إذا ما الخيرُ داما
منير يحسر الغمرات عنه ويجلو ضوء غرته الظلاما

٤ - ويقول عمرو بن ربيعة: (٣٩)

ألم تـربغ على الطليل وَمَعْنَى الحى كالحليل
ثُعَفَى رَمَهُ الأروا حُ من صبأ ومن شَمَلِ
لهند إن هندا حُبُّ ها قد كان من شُعْلَى
كـيالى تستبى عـقلى بوحفٍ وارِدٍ جَـحِلِ

٥ - وتقول الخنساء: (٤٠)

١ - يورقنى التذكر حين أمسى
٢ - على صخرٍ وأى فتى كصخرٍ
٣ - وللخصم الألد إذا تعدى
٤ - فلم أسمع به رُزءاً لجن
فأصبحُ قد بُليتُ بفرط نُكسٍ
ليوم كرهيةٍ وطمان خلسٍ
ليأخذَ حق مظلوم بقنسٍ
ولم أسمع به رُزءاً لإنسٍ

٣ - بحر الكامل

أجزأوه (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن) في كل شطر .
وقد ورد في الشعر العربي تاماً ومجزؤاً . التام : خمسة أنماط والمجزؤ أربعة أنماط .
وكثيراً ما تأتي متفاعِلن (مُتفاعِلن) ساكنة التاء في حشو التام أو في الضرب أو
العروض بلا لزوم .

أولاً التام :

النمط الأول :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومثاله قول عنتر بن شداد :^(٤١)

ولقي شفي نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عَنَّتْ أقدام
//ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومقفاة : قول عنتر في مطلع معلقته التي منها الشاهد السابق :^(٤٢)

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

النمط الثاني :

وفيه تحذف النون الساكنة من الضرب وتسكن اللام فتصير متفاعِلن « متفاعِلْ »

فيكون كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ومثاله قول عنترَة بن شداد : (٤٣)

إِنِي إِمرؤُ سَمِحُ الخَلِيقَةِ ماجِدُ لا أَتَبِعُ النَفْسَ اللَجوجَ هِواها
وَأَعْضُ طَرْفِ مابِدَتِ لِي جَارِقِي حَتَّى يُدَارِي جَارِقِي مَأْواها
///ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ومصرعُه : (٤٤)

طَرِقْتَ أَمامَةَ والمِزارَ بَعِيدُ وَهنا وَأَصحابُ الرِجالِ هِجودُ
///ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

النمط الثالث :

تَحذفُ (عِلان) من متفاعِلن في الضرب فيصير الضرب (متفا) وتسكن التاء ،
وتبقى العروض كما هي فيكون الوزن كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَعًا

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٥)

ولقد حَفِظتُ وما نَسِيتُ مَقالها عِندَ الرِحيلِ هَجرتنا حُجِي
///ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه //ه//ه//ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مُتَّفَعُنْ

وقد قال بعض الباحثين : إن هذا النمط نادر ، ولكن الدكتور محمد الطويل
أثبت وجود بعض القصائد من هذا النمط في بحث له بعنوان نادر الكامل ، ومن
القصائد التي أوردها واحدة لعامر بن الطفيل .

يقول في مطلعها : (٤٦)

هلا سألت بنا وأنت حفية بالسقاع يوم تورّعت نهّد
/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/
متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن فعلمن

النمط الرابع :

يصير الضرب « مُتَّفَا » أو فعلمن والعروض مُتَّفَا أو فعلمن فيكون كما يلي :

متفاعلمن متفاعلمن مُتَّفَا متفاعلمن متفاعلمن مُتَّفَا
ومن النمط الرابع :

قول دريد بن الصمة : (٤٧)

حيوا تماضر واربِعوا صحبي وقفوا فإن وقوفكم حسبي
ما إن رأيت ولا سمعت به كاليوم طالى أينقِ جُرْب
متبذلاً تبذلو محاسنُهُ يضع الهناء مواضع الثقب
متحسراً نضح الهناء به نضح العبير بريطة العصب
فسليهم عتّى خناسُ إذا عض الجميع الخطب ما تخطي
/// // // // // // // // // // // // // // // // //
متفاعلمن متفاعلمن مُتَّفَا متفاعلمن متفاعلمن متفاعلمن فعلمن
والييت الأول مصرع وعروضه كضربه « فعلمن » ساكنة العين .

النمط الخامس :

وفيه تكون العروض « مُتَّفَا » والضرب مثلها « مُتَّفَا » ثلاث متحركات
وساكن كما يلي :

متفاعلمن متفاعلمن مُتَّفَا متفاعلمن متفاعلمن مُتَّفَا (فعلمن)
ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٨)

إن الخليط مودعوك عَدا قد أجمعوا من بينهم أفدا
وأراك إن دارُ بهم لاشك تهلك إثرهم كمدا
/// // /ه /ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه
متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن
والبيت الأول مقفى ولايختلف في الوزن عن باقي الأبيات .

مجزؤه الكامل :

النمط الأول :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
وتكون فيه العروض والضرب « متفاعِلُن » .

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة :^(٤٩)

حى الريباب وتربها أسماء قبيل ذهابها
وارجع إليها بالنى قالت برجع خطابها
//ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه
متفاعِلن متفاعِلُن متفاعِلن متفاعِلُن
النمط الثاني :

- وتكون فيه العروض « متفاعِلن » والضرب « متفاعِلِه » كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلُن مُتفاعِلن متفاعِلُن

ومنه قول العباس بن الأحف :^(٥٠)

عَرَضَ الهوى لى غَيه فابتغئهُ بِرِشادِى
يامن رأى رجلاً يبيُّ حُ صلاحه يفسادِ
//ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه //ه
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلُن

ومصرعه : قول الشاعر :

سلبت ليس فؤادي وتبرجت بسواد
ه/ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه//
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

النمط الثالث :

تكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعلان » ومنه قول أبي

فراس : (٥١)

أبـنـنـتـي لا تجزعي كل الأنام إلى ذهاب
نوحى على بحسرة من خلف سترك والحجاب
قولى إذا ناديتنى وعيت عن ردّ الجواب
زين الشباب أبوفرا سو لم يمتع بالشباب
ه/ه//ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه//
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

النمط الرابع :

وتكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعلان » ومثاله قول

الأعشى : (٥٢)

ورأت بأن الشيب جانبه البشاشة والبشارة
فاصبر فإنك طالما أعمت نفسك فى الخسارة
ه/ه//ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه//
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

نماذج من بحر الكامل

١ - يقول عنتر بن شداد: (٥٦)

ولقد أبيت على الطوى وأظلهُ
وإذا الكنية أحجمت وتلاحظت
حتى أنال به كريم المأكلي
ألفيتُ خيراً من معممٍ مخلول

٢ - ويقول المنخل الشكري: (٥٧)

ولقد شريت من ألمدا
وشريت بالخييل الإنسا
فإذا انتشيت فإني
وإذا صحت فإني
مة بالصغير وبالكبير
ث وبالطهمة المذكور
ربُّ الخورنق والسديبر
ربُّ الشوية والسبعير

٣ - ويقول الأعشى: (٥٨)

أجبر هل لأسيركم من فادي
أم هل تنهه عبرة عن جاركم
من نظرة نظرت ضحى فرأيتها
ولن يمين على المنية هادي
أم هل لطالب شقة من زاد
جاد الشئون بهاتبل مجادي

ويقول الأعشى أيضاً: (٥٩)

قالت سمية من مَنخ
عُدِّي لغيبي أشهراً
الناس حول قبابه
يتبادلون فناءه
تَ فقلت مسروق بن وائل
إني لدى خير المقاول
أهل الحوائج والمسائل
قبل الشروق وبالأصائل

٤ - ويقول عمر بن ربيعة: (٦٠)

لبس الظلام إليك مكتتماً
لمت بأطراف البنان لنا
ارجع وردد طرف تابعنا
حتى يجدد دارسُ الحبِّ
خفراً لِحَاجَةِ آلفِ صبِّ
إنَّا نحاذرُ أعينَ السركبِ

٥ - ويقول يزيد بن الصعقة: (٦١)

يا أيها الملك المقيت أما ترى
هل تستطيع الشمس أن تأتي بها
واعلم وأيقن أن ملكك زائل
ليلاً وصباحاً كيف يختلفان
ليلاً وهل لك بالملك يدان
واعلم بأنَّ كما تدين تدان

٦ - ويقول معاوية بن مالك: (٦٢)

إني إمرؤ من عصابة مشهورة
ألفوا أباهم سيداً وأعانهم
نحطى العشيبة حقها وحقيقها
حُشدُ لهم مجدُّ أشمُّ تليدُ
كـرم وأعامُّ لهم وجدود
فيها ونغفر ذنبا ونسود

٧ - ويقول مسلم بن الوليد: (٦٣)

هذا النعيم وكيف لي بدوامه
أصبحت كالثوب الليس قد اخلقت
وبقيت كالرجل المدله عقله
سألمتُ عدَّ إلى فأبوا بالرضى
ولقد علمت بأنه ما من فتى
أنى يدوم وعيشه قد زالا
جداته منه فعاد مزالا
أشكو الزمان وأضرب الأمثالا
مضى وكنت أحاربُ السعدَّالا
إلا سُببُبدلُ بعد حالو حالا

٨- ويقول أبو العلاء المعري: (٦٤)

ما لي رأيتك معرضاً
الدمر ليس بمنصفٍ
فالبث وحيداً لاوصي

فاسمع إذا نطق الحصيفُ
والعيب يستره النُصيفُ
ففة في ذراك ولاوصيف

٩- ويقول ابن المعتز: (٦٥)

إن الخليط بَكَرُ
وعلت حداثهم
مازلت أتبعهم
وكان ظعنهم
ميل يرقصها

زمرراً تحيت زمرُ
بهم جنناح سَفَرُ
دمعاً بكيد نظر
فوق البلاد شجر
هزّ الرياح سحر

ويقول أبو ذؤيب الهذلي: (٦٦)

أمن المنون وريها تتوجع؟
قالت أميمة: ما لجسمك شاحباً
أم ما لجنيك لا يلائم مضجعاً
فأجبتها أن ما لجسمي أنه
أودى بنى وأعقبوني غصّة

والدهر ليس بمعتب من يجزعُ
منذ ابتذلت ومثلُ مالك ينفعُ
إلا أقصّر عليك ذاك المضجعُ
أودى بنى من البلاد فودعوا
بعد الرقباد وعبرة لاتقلعُ

٤ - بحر البسيط

ورد بحر البسيط في الشعر العربي تاماً ومجزئاً وتفعيلاته « مستفعِلن فاعِلن »
تتكرر في كل شطر مرتين وتأتي كل تفعيله في صور متعددة في الحشو وفي
العروض والضرب فأما مستفعِلن ؛ فتأتي :

مستفعِلن ، مستعلن ، مستفعِلْ ، مستفعِلان - متفعِلْ ، وأما فاعِلن فقد
تأتي : فَعِلُنْ ، فاعِلْ .

وتام البسيط : نمطان :

النمط الأول : وفيه تحذف ألف فاعِلن في الضرب والعروض فتأتي كل منها
ثلاثة متحركات فساكن :

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فَعِلُنْ مستفعِل فاعِلن مستفعِلن فَعِلُنْ

ومنه قول الأعشى : (٦٧)

غيث الأرامل والأيتام كلهم لم تطلع الشمس إلا ضرّ أو نفعاً

أغرُّ أبلج يستسقى الخَمام بهِ	لو صارع النَّاس عن أحلامهم صرعاً
وه // وه // وه // وه // وه // وه // وه	وه // وه // وه // وه // وه // وه // وه
مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فَعِلُنْ	مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فَعِلُنْ

فالعروض فَعْلُنْ ، والضرب فَعْلُنْ .

النمط الثاني : يكون الضرب (فاعل) (ه/ه) وتظل العروض (فَعْلُنْ) (ه///) .

مستفعلن فاعل مستفعلن فَعْلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلُنْ

ومنه قول الأعشى : (٦٨)

تميلُ جئلاً على الممتين ذا خصل يجوموا شطهُ مسكاً وتطيابا
ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعِلُنْ

فالعروض فَعْلُنْ والضرب فاعِلُنْ أو فَعْلُنْ .

ومصرعه : قول الأعشى في مطلع القصيدة التي ورد منها البيت السابق : (٦٩)

بانة سعاد وأمسى جبلها رابا وأحدث النَّأى لى شوقا وأوصابا
ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه ه//ه//ه
مستفعلن فعلن مستفعلن فاعِلُنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعِلُنْ

فالعروض والضرب ، فاعِلُنْ

ففي هذا البيت المصراع من القصيدة انحلت القافية وتفعيلتا العروض والضرب ، وهذا لايلزم في الأبيات الأخرى غير المصرعة .

مجزوء البسيط :

النمط الأول :

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

وهو ضرب نادر وقد نظم فيه ابن عبدربه مضمنا للشاهد العروضى الذى جاء فى

البيت الأخير فقال : (٧٠)

ظالمى فى الهوى لاتظلمى	فتصرمى حبل من لم يصرم
أهكذا باطلاً عاقبتى	لايرحم الله من لم يرحم
قتلت نفساً بلانفسى وما	ذنبٌ بأعظم من سفك الدم
مثل هذا بكت عيني ولا	للمنزل القفر أو للأرسم
ماذا وقو فى على رسم عفا	مخلو لقي دارس مستعجم
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه	ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن

ويلاحظ أن العروض والضرب قد يأتيان مستفعلن أو مستعلن أو متفعلن .

النمط الثانى : وتظل العروض مستفعلن أما الضرب فيكون مستفعلٌ وهو نادر ومنه

قول ابن عبدربه مضمنا للشاهد العروضى : (٧١)

ما أقرب اليأس من رجائى	وأبعد الصبر من بكائى
يامذكى النار فى جوانحى	أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلفة فى وعدها	تخلط لى اليأس بالرجاء
سألها حاجة فلم تَفُة	فيها بنعم ولا بلاء
قلت استجيبى فلماً لم تجب	فاضت دموعى على ردائى
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه	ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن متفعل

ومصرعه : قول عبيد بن الأبرص : (٧٢)

أقفر من أهله ملحوب	فالقُطبيات فالذُئوب
ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه	ه / ه // ه / ه // ه / ه // ه
مستعلن فاعلن مستفعل	مستعلن فاعلن متفعل

ويلاحظ أن العروض قد تأتي مستفعلاً أو متفعلاً أو مستعلاً في الأبيات غير
المصرعة

النمط الثالث : ويكون فيه الضرب مستفعلاً ، وتظل العروض مستفعلاً ومنه قول
المرقش الأصغر في حديثه عن الخمر وأثرها في شاربها^(٧٣)

منها الصبوح الذى يتركفى ليث عفرين والمال كثير
فأول الليل ليث خادر وآخر الليل ضبعان عثور
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفعلاً فاعلاً مستفعلاً متفعلاً فاعلاً مستفعلاً

يلاحظ أن مستفعلاً قد تأتي في العروض متفعلاً أو مستعلاً دون لزوم

النمط الرابع (مخلع البسيط) :

وهو المشهور من مجزوء البسيط وإن لم ينظم فيه الشعراء إلا قليلاً

ووزنه : مستفعلاً فاعلاً متفعلاً مستفعلاً فاعلاً متفعلاً

ومن ذلك قول الأعشى :^(٧٤)

ألم تَرَوْا إِرْمًا وَعَادًا أودى بها الليل والنهار
بادوا فلما أن تآدوا قفى على إثرهم قدار
وقبلهم غالت المنايا طسماً ولم ينجها الخدار
وحل بالحي من جدسي يوم من الشر مستطار
وأهل غمدان جمعوا للدهر ما يجمع الخيار
فصبحتهم من الدواهي جائحة عقبها التمار
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفعلاً فاعلاً متفعلاً مستفعلاً فاعلاً متفعلاً

المشطور :

هذه هي أنماط بحر البسيط التام والمجزوء منه ، التي وردت في كتب العروض . وقد وجدت نمطاً مشطوراً ينقسم فيه الشطر إلى شطرين ولكل شطر استقلاله ، بل إن القصيدة التي وردت منه عند ابن المعتز لم يرد فيها بيت واحد مدوراً وإنما جاءت كلها ذات أشطار سالمة وجاء البيت الأول مصرعاً ، ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط .

يقول ابن المعتز : (٧٥)

١- يامقله راقدة	لم تدر بالسَّاهدة
٢- كأنما سمرت	نجومها الراكدة
٣- بدا سهيل لها	فانحرفت عابدة
٤- كأنه درهم	رمت به الناقدة
٥- والصبح في أفقه	ذو غيرة واقدة
٦- تهوى الثريالـه	في غربها ساجدة
٧- يا نفس لا تجزعي	قد نجد الفاقدة
ه//ه//ه	ه///ه
مستعلن فاعلن	مستعلن فاعلن

وتقع القصيدة في ثمان وعشرين بيتاً من الشعر الجيد ، مما يؤكد صلاحية هذا النمط لأن ينتظم التجارب والرؤى الشعرية .

ويبدو هذا النمط وكأنه أصل للمجتث بحيث لوزيد سبب خفيف :

متحرك وساكن^(٥١) على كل من العروض والضرب لاصبح : مستعلن فاعلاتن
في كل شطر .

نماذج من بحر البسيط

١- يقول الأعشى: (٧٦)

ودع هريرة إن الركب مر نحل
غراء فرعاء مصقول عوارضها
كأن مشيتها من بيت جارتها
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل
تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل
مر السحابة لاريث ولاعجل

٢- ويقول أيضاً: (٧٧)

إني وجدت أبا الخنساء خيرهم
إن عدايتك إيانا لآتية
ما فوق بيتك من بيت علمت به
فقد صدقت له ملحي وتمجيدى
حقاً وطيباً مانفس موعود
وفى أرومته مامنبت العود

٣- ويقول عبيد بن الأبرص: (٧٨)

وكسل ذى إيـل موروث
وكسل ذى غيبة يؤوب
أعافر مثل ذات رحم
وكل ذى سلب مسلوب
وغائب الموت لايؤوب
أم غانم مثل من يجيب

٤- ويقول ابن المعتز العباسي: (٧٩)

فسرق جيرانك الزبال
بانوا بمسكرة رداح
كأن فاما سلاف كرم
وإنقلب بالجميع حال
يضحك في وجهها الجمال
أو عسل بسارد زلال
ليس سواه لمن مال
تعاونت فيه كاسيات

كَأَنهَا نَاقِبَاتٌ دُرٌّ جَمَعْنَهُ مِنْ قُلُوبِ نَوْرٍ
كَمُ تَحْتَ أَرْضٍ وَكَمُ عَلَيْهَا
مُرَكَّلَاتٌ بِهِ عِجَالٌ كَأَنَّ أَطْرَافَهُ الذَّبَالُ
وَكَمُ ثَوَى مَعْشَرٍ رَزَالُوا

ويقول أبو فراس^(٨٠)

لِئَلَّهَا يَسْتَعِدُّ الْبِئْسَ وَالْكَرْمُ
هِيَ الرِّئَاسَةُ ، لَاتَقْنَى جَوَاهِرُهَا
تَقَاعَسَ النَّاسُ عَنْهَا فَانْتَدَبَتْ لَهَا
مَا زَالَ يَجْحَدُهَا قَوْمٌ وَيُنْكِرُهَا
شُكْرًا فَقَدْ وَفَتْ الْأَيَّامُ مَا وَعَدَتْ
وَمَا الرِّئَاسَةُ إِلَّا مَا تُقَرُّ بِهِ
وَفِي نِظَائِرِهَا تَسْتَنْفِدُ النَّعْمُ
حَتَّى يَخَاضَ إِلَيْهَا الْمَوْتَ وَالْعَدَمُ
كَالسَيْفِ لِانْكَالٍ فِيهِ وَلَا سَأْمُ
حَتَّى أَقْرُوا وَفِي آنَانِهِمْ رَغَمُ
أَقْرَ مَمْتَنِعٍ ، وَانْقَادَ مَعْتَصِمُ
شَمْسِ الْمُلُوكِ وَتَعْنُو تَحْتَهُ الْأُمَمُ

٥ - بحر الرمل

أجزاؤه فاعلاتن ست مرات في كل شطر ثلاث ، ويأتي تامًا ومجزؤًا .
وكثيرًا ماتأى فاعلاتن (فَعِلَاتِن) في الحشو دون لزوم أو فالان دون لزوم ، والتام
ثلاثة أنباط :
النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص :^(٨١)

ولنا دار ورثنا عزها الـ	أقدم القدموس عن عمٍ ونخالـ
منزل دمنة آباؤنا الـ	مورثونا المجد في أولى الليالي
مالنا فيها حصون غيرما الـ	مقربات الجرد تردى بالرجالـ
في رواي عُدْ ملي شامخ الـ	أنف فسيه إرث مجد وجالـ
فاتبعنا ذات أولانا الأولى الـ	موقدى الحرب وموفى بالحبالـ
هـ // هـ // هـ // هـ // هـ // هـ	هـ // هـ // هـ // هـ // هـ // هـ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض (فاعلن) والضرب (فاعلاتن)

ومصرع هذا النمط :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول الشاعر: (٨٢)

أضحت الدار قفاراً موحشاتٍ عافيات دارسات خالياتٍ
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن»

النمط الثاني :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول زيد الخيل: (٨٣)

يا بني الصيداء ردوا فرسى إنما يفعلُ هذا بالذليلِ
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض «فَعِلُنْ» والضرب «فاعلاتن»

ومصرعه قول الشاعر: (٨٤)

قل لمن يضحى ويمسى في مِطالِ جُدْ لمن أضحَى لديكم في خيالِ
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض والضرب «فاعلاتن» وهذا يكون في البيت المصارع فقط .

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ومنه قول الأعمشى : (٨٥)

خالط القلب هموم وحزنٌ وادكارٍ بعد ماكان اطمأن
فَهَوَّ مشغوف بهنِّدِ هائمٌ يرعوى حينئذٍ وأحياناً يحنُّ
.
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فالعروض والضرب « فاعلن » في البيت المقتضى وغير المقتضى .

مجزوء الرمل :

النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومنه قول عمر بن أبي ربيعة : (٨٦)

لجَّ قلبي في التصابي وازدهى غنى شبيبائي
ودعاني لهوى هند يد قوَّادٍ غير نسابِ
قلت لما فاضت العبي خان دمعاً ذا انكبابِ
إن جفنتي اليوم هنديً بعمد ودٍّ واقترابِ
اه // اه // اه // اه // اه اه // اه // اه // اه // اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فسبيل الناس طراً لفنائٍ وذهابِ

النمط الثاني :

وتكون فيه العروض « فاعلاتن » والضرب « فاعلاتن »

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومنه قول ابن عبدويه : (٨٧)

يااهللا في تجنيه	وقضيباً في ثثنيه
شادن ماتقدر العير	من تراه من تلالنيه
كلما قابله شخ	ص رأى صورته فيه
لان حتى لومشى الـنذر	ر عليه كاد يدميه
ه/ه//ه/	ه/ه//ه/
ه/ه//ه/	ه/ه//ه/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن

النمط الثالث :

فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن
-----------------	---------------

ومنه قول ابن المعتز : (٨٨)

أيها القائل جوراً	قل بحق تُرشد
مثل عباس على	كبيد أخت يد
لا تقل يمي ويسرى	فها من أحمد
ه/ه//ه/	ه/ه//ه/
ه/ه//ه/	ه/ه//ه/
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن

ملحوظة :

أورد العروضيون : فاعلاتن فاعلن

ضمن مجزوء الرمل وهذه التفعيلات الأربعة تمثل أصل بحر المديد وفق ما ذكره ،
والمفترض أن يكون مجزوءاً للمديد ، حيث لا يقع هذا النمط في دائرة الرمل . كما أنه

موضوعيًا مجزؤه للمديد ، وليس للرمل ، ومنه قول السلوك أم السليك : (٨٩)

طاف يبغى نجوةً من هلاك فهلك
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
ه / / / ه / / / ه / ه // ه / ه / / / ه /

وهو في الحقيقة ضمن مجزؤه المديد حيث يتكون المديد وفق ما ورد في الشعر من «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مرتين) فإذا حُذفت فاعلاتن بقيت (فاعلاتن فاعلن) في كل شطر ، ولهذا فإن الأولى أن يدرس هذا النمط ضمن المديد . وسنقدم نماذج لهذا النمط عند تناولنا للمديد .

نماذج من بحر الرمل

١ - يقول عدى بن زيد: (٩٠)

من رآنا فليحدث نفسه
وصروفُ الدهرِ لا يبقى لها
ربّ ركبٍ قد أناخوا حولنا
ثم أضحوا عصف الدهر بهم

أنه موفٍ على قرنٍ زوالٍ
ولما تأنى به صمُّ الجبالِ
بمزجون الخمرِ بالماءِ الزلالِ
وكذاك الدهر يودى بالرجالِ

٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة: (٩١)

حبذا ذاك غزلاً
وجزائى بهوائى
ولقد أشفت من حُبِّ
إن قلبى فاعلميه

قد شفى قرح ندوى
وثنائى فى المغيب
بِكُم أفضى نحى
كل يوم فى وجيب

٣ - ومنه قول سعيد بن حميد: (٩٢)

مأعلى أحسن خلق الله
ببأبى أنت وأمى
ونجلى بالهوى لو
أكثر المعاذل فى حُبِّ
أكثر الشكوى واستغف

به أن يحس فعله
من ملك قل عدله
كان يسلى عنه بخله
بك لا ينفع عذله
بى على من قل بذله

٤ - وقال هذبه لأبويه وهو مقتادٌ للموت: (٩٣)

أبليانى اليوم صبراً منكما
لا أرانى اليوم إلاميتنا
اصبرا اليوم فىنى صابر

إنّ حزناً إن بدا بادىء شر
إن بعد الموت دار المستقر
كل حى لقضاء وقدر

٥- ويقول سويد بن أبي كاهل اليشكري : (٩٤)

- ١- بسطت رابعة الخيل لنا فوصلنا الخيل منها ما اتسع
- ٢- حرة تجلو شتيتاً واضحاً كشعاع الشمس في الغيم سطع
- ٣- صقلته بقضيب ناضر من أراك طيب حتى نصع
- ٤- أبيض اللون لذيداً طعمه طيب الريق إذا الريق خدع
- ٥- تمنح المرآة وجهها واضحاً مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع
- ٦- صافي اللون ، وطرفاً ساجياً أكحل العينين مافيه قمع

٦ - بحر المسديد

قال بعض الدارسين إنه من البحور التي لم ينظم فيها الشعراء إلا نادراً وقد علل الدكتور إبراهيم أنيس ذلك ، « بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل أو أنه وزن قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم وفيه^(٩٥) .

ولكن ما وجدناه عند ابن المعتز العباسي يؤكد أن هناك قصائد كثيرة وردت في هذا البحر لم يلتفت إليها الدارسون .

وصورته في الشعر العربي : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن « في كل شطر ووقف هذا فقد ورد تاماً وأنماطه ستة وورد له نمط مجزؤه .

النمط الأول من التام :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
ومثاله قول عبد الرحمن بن أبي بكر^(٩٦) :

يا بنة الأردى قلبي كئيب	مستهام عندها ماينيب
ولقد لاموا فقلت: دعوني	إن من تنهون عنه حبيب
إنما ألبى عظامي وجسمي	حبها والحب شئ عجيب
أيها العائب عندي هواها	أنت تفدى من أراك تعيب
هـ//هـ هـ//هـ هـ//هـ	هـ//هـ هـ//هـ هـ//هـ
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي (٩٧) :

فأعذرني أو فوقى بدائي	فكَّ حر الوجد قيد البكاء
مأعرفنا شدة من رخاء	لواطعنا الصبر عند الرزايا
كان يدعوه أحبَّ الدعاء	أسرع الشيب إلىَّ بهم
اه//اه//اه	اه//اه//اه
فاعلاتن فععلن فاعلاتن	فاعلاتن فععلن فاعلاتن

الخط الثاني :

فاعلاتن فاععلن فاععلن فاعلاتن فاععلن فاعلاتن

ومثاله قول ابن عبد ربه : (٩٨)

لاعليها بل عليك السلام	ياوميض البرق بين الغمام
وجهها يهتك ستر الظلام	ان في الأحداج مقصورة
وترى الوصل عليها حرام	تحسب الهجر حلالا لها
اه//اه//اه	اه//اه//اه
فاعلاتن فععلن فاعلاتن	فاعلاتن فععلن فاععلن

الخط الثالث :

فاعلاتن فاععلن فاععلن فاعلاتن فاععلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز (٩٩) :

إنما النصح لمن يقبل	أيها المعتال لاتعدلوا
هو ماشيئتكم فافعلوا	أنا بالحب مقرب لكم
أشهد أنكم أعقل	لي جهل ولكم عقلكم

مالهذا الليل لاينقضى . طال ليلي والهوى أطولُ
 /ه///ه/ه /ه///ه/ه /ه///ه/ه /ه///ه/ه
 فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

النمط الرابع :

فاعلاتن فاعلن فَعِلُنْ فاعلاتن فاعلن فَعِلُنْ
 ومنه قول علي بن جبلة : (١٠٠)

ذاد ورد الغنى عن صدره فارعوى والسهو من وطره
 وأبت إلا الوقار له ضحكات الشيب في شعره
 ندمى أن الشباب مضى لم أبلغه مدى أشره
 وانقضت أيامه سلماً لم أهج حرباً على غيره
 حسرت عنى بشاشته وذوى اليانح من ثمره
 /ه///ه/ه /ه///ه/ه /ه///ه/ه /ه///ه/ه
 فعلاتن فاعلن فَعِلُنْ فعلاتن فعلمن فعلمن

النمط الخامس :

فاعلاتن فاعلن فَعِلُنْ فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن
 ومن ذلك قول عمر بن ربيعة (١٠١) :

قد أصاب القلب من نعمٍ سقم داءٍ ليس كالسقم
 إن نعماً أقصدت رجلاً أمنأ بالخفيف إذ ترمى
 بشتيت نبتة رتل طيب الأنياب والطعم
 عرفت يوماً لجارتها وهى لاتبوح لى باسم
 /ه///ه/ه /ه///ه/ه /ه///ه/ه /ه///ه/ه
 فعلاتن فاعلن فعلمن فعلاتن فاعلن فعلمن

والبيت الأول مصرع وعروضه كخضرة « فعَلُنْ » ساكنة العين .

النمط السادس :

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن

وهو نادر وشاهده العروضي^(١٠٢) :

إنما الذلفاء ياقوتهُ أخرجت من كيس دهقان

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن

بجزوء المديد :

ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط في دراستهم لبحر المديد وتناولوه ضمن بحر الرمل والصحيح دراسته ضمن بحر المديد كما أشرنا ومنه قول ابن المعتز^(١٠٣) :

راح مطوى الحشا أعوجيا قد قرح

معمداً في ليله لا يرى منه صبح

يسم الأرض لسه حافر مثل القدح

تنقض الخيل به وإذا غاضت سفح

وتسراه كلما غرقت منه طفح

ليس يدري موعدي أي زارٍ قد نبج

لك مني صـارمٌ كلما خُنت نصح

ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ ه/ه/ه/

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن

والعروض والضرب قد تأتي فاعلن أو فعلن دون لزوم .

ومن الناحية الموضوعية نجد أن هذا النمط ضمن بحر المديد بعد حذف تفعيله من كل شطر . ومن الناحية العروضية فإن المديد ضمن دائرة المختلف وأصله فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن في كل شطر ، ولهذا يقع مجزوء المديد ضمن هذه الدائرة ، ولا يقع ضمن دائرة المجتلب التي يقع بحر الرمل ضمنها ، وبهذا يكون مجزوء المديد قد درس خطأ ضمن مجزوء الرمل ، ونأمل أن يراعى المحذون ذلك .

نماذج من بحر المديد

١ - يقول إبراهيم بن المدبر^(١٠٤) :

زعموا أني أحب عريباً
حل من قلبي هواها محلاً
ليقل من قد رأى الناس قدما
هي شمس والنساء نجوم
٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة^(١٠٥) :

زارنا زورسرت به
إن أتانا ليلة واجلاً
وأتانا وهو منخرق
يا أبا الخطاب هل لكم
بالذي أخفي وأكتمه
٣ - ويقول ثابتاً^(١٠٦) :

ووراء الثأر مني ابن أخت
مطرقاً يرشح سماكاً أط
شامس في القرحى إذا ما
يابس الجنين من غير بؤس
ظا عن بالخزم حتى إذا ما
غيث مزن غامر حيث يجدي
يركب الهول وحيداً ولا يصد
مَصْعُ عقده ما تحل
رق أفعى ينفث السم صل
ذكت الشعري فبرد وظل
وندى الكفين شهيم مدل
حلّ حلّ الخزم حيث يحل
وإذا يغزو فسمع أزل
حبه إلا الجماني الأفل

٤ - ويقول ابن المعتز (١٠٧) :

للأمانىّ حديثٌ يغُثُّ ويسوء الدهر من قديسرُ
ولقد جريت ما قد كفاني وتلقاني نفعٌ وضرُ
فإذا طول البقاء هموم ومسع الخير المؤمل شرُ

٧ - بحر الحفييف

أجزاؤه (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) .

وقد ورد في الشعر العربي تماماً ومجزئاً ، وسوف نعرض للأنماط التي استعملت بالفعل وكذا الأنماط المهملة التي لم يرد لها غير شواهد عروضية فقط أو أبيات مفردة . وقد تصبح فاعلاتن : فالاتن أو فِعالتن في الحشو والعروض والضرب دون لزوم ، وقد تصبح مستفعلن متفعلن أو مستعلن دون لزوم .

تام الحفييف : نمطان .

النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
ومثاله قول الأعشى (١٠٨) :

فروع نبع يهتز في غصن المجد
عنده الحزم والتقى وأسا الصبر
ع غزير الندى شديد الخلال
ع وحملٌ لمضلع الأثقال
اه//اه اه//اه اه//اه اه//اه اه//اه
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

النمط الثاني : وهو نادر .

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
فاعلاتن مستفعلن فععلن

ومنه قول ابن عبدربه ، والبيت الثاني تضمين للشاهد العروضي^(١٠٩) :

إن أمتٌ ميسرة المحبين وجراداً	وفؤادى من الهوى حَـسِرِقُ
فالمنايا من بين غادرٍ وسار	كل حى برهنها غَلِقُ
ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه	ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فعِلُن
النمط الثالث : نادر أيضاً .	

فاعلاتن مستفعلن فعلن فاعلاتن مستفعلن فعلن
ومنه قول ابن عبدربه . والبيت الأخير-تضمنين للشاهد العروضي^(١١٠) :

ياغليلا كالنار في كبدي	واغتراب الفؤادِ عن جسدي
وجفوناً تدرى الدموع أسى	وتبيع الرقادَ بالسَّهْدِ
ليت من شفى هواه رأى	زفرات الهوى على كبدي
غاده نازح محلثها	وكلتى بلوعة الكدِ
رباً حرق من دونها قذفٍ	مابه غير الجن من أحدِ
ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه	ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه
فاعلاتن مستفعلن فعِلُن	فاعلاتن مستفعلن فعِلُن

مجزوء الخفيف : النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن
وومنه قول عمر ابن أبي ربيعة^(١١١) :

ذكر القلب ذكرة	من نساء غرائبِ
قلت لما لقيتها	مرحوباً بالمجانِبِ
أنعم الله بالحبية	ب القنرب المعاتبِ
إنما أنت ظبييه	من إكمام عشائبِ

وشط زهر الكواكب	أو هلال بسدالينا
ه // ه // ه /	ه // ه // ه /
فاعلاتن متفععلن	فاعلاتن متفععلن
	النمط الثاني .
فاعلاتن متفعل (فعولن)	فاعلاتن مستفععلن
	ومنه قول أبي العلاء ^(١١٢)
ل مُقَى بِـــــــــــــــــزادِ	يالميس ابسة المضنّ
و لـــــــــــــــــقومي بوادِ	ليس واديك فاعلميّ
فـــــــــــــــــطئ عِوَادِي	إن توليت غادياً
ه / ه //	ه / ه // ه //
متفعل	فاعلاتن متفععلن

نماذج من بحر الخفيف

١- يقول نبيه بن الحجاج^(١١٣) :

راح صحبى ولم أحيى القتولا
إذ أجد الفضول أن يمنعوها
لانحلى أنى عشية راح الرز
- ويقول المرقش الأكبر^(١١٤) :

لمن الطعن بالضحى طاقيات
عامدات لخلٍ سسم مايند
أبلغنا المنذر المنقب عنى
لات هتئا وليتنى طرف الرز
بامرئ ما فعلت عفت يؤوس
غير مستسلم إذا اعتصر العا
٣- ويقول الأعشى^(١١٥) :

قطع الودّ والصفاء الفراق
يوم أبدت لنا قتيلة عن جيد
وشتيت. كالأقحوان جلاه الط
وأثيث جثل النبات ترؤيد
٤- ويقول مالك بن الربيع^(١١٦) :

١- ولقد قلت لابنتى وهى تبكى
٢- وهى تدرى من الدموع على الحديد
٣- عبرات يكدن يجرحن ماجز
بلنخيل الهموم قلباً كثيباً
من من لوعة الفراق غروباً
ن به أو يدعن فيه نُدوباً

- ٤- حذر الحنف أن يصيب أباه
٥- اسكني قد حززت بالدمع قلبي
٦- فعسى الله أن يدفع عني
- ويلاق في غير أهل شعوباً
طلما حَزَّ دمعك القلوبا
رب ما تحذرين حتى أوبأ

٥- وخبوية الشاعرة في رثاء المتوكل (١١٧) :

- أى عيش يطيب لى
ملككا قد رأته عي
كل من كان ذاهيا
غير محبوبية التي
لاشترته بملكها
إن موت الكئيب أضد
٦- ولأبي نواس (١١٨) :
- لأرى فيه جعفرا
خى قتيلاً معفرا
م وحزن فقديبرا
لو تبرى الموت يشتى
كل هذا لتقبرا
لح من أن يعمراً

- جفن عيني قد كاد يسد
وفؤادى من حـرَّحُـبِّ
خبرني فـدـتـكـ نـفـ
٧- ولعمر بن أبي ربيعة (١١٩) :
- قط من طوال ما اختلج
بك قد كاد أو نضج
سى وأهلى منى الفـفـرج

- منع النوم ذكرة
نازح الدارعن ديا
إن قلبي إخاله
٨- ولعمر أيضاً (١٢٠) :
- من حبيب مفارق
رى والقلب شائق
عنكم غير عائق

- هاج ذا القلب منزل
ولقد كان أهلاً
طيب النشر واضح
فلن بان أهله
- دارس الأى محول
فيه ظي مبيئل
أحور العين أكحل
فيا كان يؤهل

قد أَرَانَا بِغَبِطَةٍ فِيهِ نَلَهُو وَنَجْدُلُ
بِحَوَارِ خَرَائِدِ ذَاكَ وَالْوُدُّ يُبْذَلُ
ويقول الأعشى (١٢١) :

من ديار بالهضب هضب القلب فاض ماء الشتون فيض الغروب
أخلفتني قتيلة ميعا دى وكانت للوعد غير كذوب
ظبية من ظباء طن خساف أمُّ طفل بالجؤ غير بر
أوصيها بأن لاتطيمى فى قول الوشاة والتخيب

٨ - بحر الرجز

ورد الرجز في الشعر العربي تاماً ، ومجزوياً ، ومشطوراً ومنهوكاً .

تام الجز : نطان :

النمط الأول :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ومنه قول حميد بن ثور الهلالي : (١٢٢)

عَلَّقَ من سلمى علوقاً كاللججِ تطراً منها ذِكْرٌ بعد حججِ
إِنَّ سَلِيمِي واضحٌ لِسبَاتِهَا لَيْسَةَ الأبدانِ من تحت السجِ
ه/ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ه/

مستعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن
وقوله أيضاً : (١٢٣)

صوت أَلْسِنَا هبت به علويةٌ هزت أعاليه بسهبٍ مقفرِ
النمط الثاني :

وضربة « مستفعل » وعروضه كالسابق :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ومنه قول مهيار الديلمي : (١٢٤)

كالشمس من جمرة عبد شمس غضبي سخت نفسي لها بنفسى
ماطلة غريمها لا يقتضى ديونه وديئها لا يُنسى

في بلدٍ يجرمُ صيد وحشه وهي به تحل صيد الإنسان
 ترى دم العشاق في بنانها علامة قد موّهت بالورس
 ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه
 متفعّلن مستفعّلن متفعّلن متفعّلن مستفعّلن مستفعّلن
 والملاحظ أنّ مستفعّلن تأتي في الحشو بصورها المختلفة التي لا يوجد بها حذف في
 آخرها ، فتأتي : مستعلن ، ومتفعّلن .

أما التغيير الذي حدث في الضرب فهو تغيير لازم حيث إنه يتصل بآحر التفعلية
 الأخيرة وهو تغيير يؤثر في جوهر الإيقاع .

مجزوء الرجز :

النمط الأول :

وهو الذي أشار إليه العروضيون فقط :

وتفعيلاته :

مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن
 ومثاله قول ابن المعتز : (١٢٥)

أفدى التي قلت لها والبين منا قد دننا
 بالحزن بعدى قأنسى قالت إذا قل العنا
 قلت لها حبك قد أنحل مني الببنا
 قالت فإذا حيلتي كذلك قد ذبت أنا
 ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه
 مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

النمط الثاني :

ولم يشر إليه العروضيون وقد وجدت له بعض النماذج عند مسلم بن الوليد وابن المعتز
 العباسي .

لمسلم قصيدتان : الأولى خمسة وسبعون بيتاً ، والثانية سبعة وستون بيتاً ، ولابن
المعتر قصيدة من اثنين وثلاثين بيتاً : (١٢٦)

ووزنه :

مستفعل متفعل مستفعل متفعل (فعولن)
ولم يشر إليه العروضيون لا في تناولهم للرجز أو لأى بحر آخر ومنه قول مسلم
بن الوليد : (١٢٧)

نبابه الوسادُ وامتنع الرقادُ
وصادُه غزالُ يرمى فما يصادُ
ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / /
متفعلن متفعله مستفعلن فعولن
وكل أبيات القصيدة تلتزم التفعيلة (متفعل) أى (فعولن) فى العروض والضرب
مشطور الرجز : ووزنه : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

ومنه قول الشاعر سعيد بن حميد : (١٢٨)

عرضت بالحب له وعرضاً
حق طوى قلبى على جمر الغضى
وأظهرت نفسى عن الدهر رضا
ثم جفانى وتولى معرضاً
فِدَالِكَ مَنْ ذاق الكرى أو غمّضاً
ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / /
متفعلن مستفعلن مستفعلن

النمط الثانى :

ولم يشر إليه العروضيون وجعلوه ضمن السريع .

مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ « مفعولن »

ومثاله قول ذى الرمة وقيل إنها لمحبوته مية : (١٢٩)

يامن يرى برقًا يمر حيننا
زمزم رعدًا وانتحي يميننا
كأن في حافاتِه حنيننا
أو صوتُ خيلٍ ضميرٍ يردينا
o/o/o // o/o/o // o/o/o
مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ

النظ الثالث :

ولم يشر إليه العروضيون بالنسبة للرجز وأشاروا إليه ضمن السريع وهو مستفعلن
مستفعلن مفعولان .

ومثاله قول الشماخ بن ضرار : (١٣٠)

ماقطعت من أمم ولادان
قطعت ما بين الحمى والجولان
على الجهالات به والعرفان
في ظلمات وسراج ضحيان
تنقض أيديها نقيض العقبان
مجئيات أرجل كالأشطان
ماذا يلاقين سهب بسيان
o/o/o // o/o/o // o/o/o
مستفعلن مستفعلن مفعولان

والذى نلاحظه أن الأستاذ : صلاح الدين الهادى محقق الديوان اعتبر هذا النقط

من مشطور الرجز .

وقد نظم رؤية بن العجاج ديوانه من الرجز وما نظمه في إطار أراجيزه هذا النمط المشطور ومن ذلك قوله: (١٣١)

قد عرضت أروى بـِقَوْلِ أَفْنَادُ
فقلت هَمْسًا في النَجَّى الأروادُ
ه / ه / ه / ه ه // ه / ه / ه // ه //

متفعلن مستفعلن مفعولان

والقصيدة من مائتين وواحد وسبعين شرطاً ، وقد نص المحققون على أن ديوان رؤية ليس فيه سوى الأراجيز (١٣٢)

كما أن أراجيزه اشتملت على النمط السابق وجاءت منه أراجيز كثيرة في ديوانه .

منهوك الرجز

وزنه : مستفعلن مستفعلن
ومنه قول أبي نواس : (١٣٣)

إِلهنَا مَا أَعْدَكَ
مَلِيكَ كَلِّ مِنْ مَلِكْ
لِبيك قَد لِبيت لكَ
لِبيك إِنْ الْحَمْد لَكَ
وَالمَلِك لا شريك لكَ
مَا خَاب عِبْد سَألكْ
أنت لِه حيث سَألكْ
لولاك يـِبَارِب هـَاكْ
ه / / / ه / ه // ه / ه /
مستفعلن مستفعلن

نماذج من بحر الرجز

١ - للشماخ بن ضرار: (١٣٤)

لما رأتننا واقفي المطيَّاتِ
قامت تبدئي لي بأصلتبياتِ
غرأضاء ظلمها الثنبياتِ
خود من الظعائن الضمريَّاتِ
حلالة الأوديَّة السُوربيَّاتِ
صفيُّ أتراب لها حيبيَّاتِ

٢ - وله أيضاً: (١٣٥)

طاف خيال من سليمي فاعتري
حنت وقالت بنثها حق مني
تبشري بالرُّفِّه والماء الرُّوي؟
وفرج منك قريب قد أني
يتبعن ذبلاً كسرحان الغضا
إذا سميت حلالسلاً لسسه سما
فهو أبُّ هاتية وابن إلتسا

٣ - ويقول بشار بن برد: (١٣٦)

هل من رسول مخبِرٌ. عنِّي جميع العرب
من كان حسيّاً منهمُ ومن ثوى في الترب

ببأننى ذو حسب عالى على ذى الحسب
جدى السبى أسمو به كسرى وساسان أبى
وقصير نحالى إذا عدت يوماً نسبي
ومن ذلك قول جميل بن معمر فى أحد أيام المراجعة: (١٣٧)

- ١- يا أمَّ عبدالمك اصبر ميني
- ٢- أبكى وما يدريك ما يبكى
- ٣- أبكى حذار أن تفارقيني
- ٥- وتجعل أبعد منى دونى
- ٦- إن بنى عمك أوعدونى
- ٧- أن يقطعوا رأسى لولقونى
- ٨- ويقتلونى ثم لا يدونى
- ٩- كلا وربّ البيت لو لقتونى
- ١٠- شفعاً ووتراً لتواكلونى

٤- ويقول بشر بن برد (١٣٨)

يا دار بين الفرع والجناب
قد ذهبت والعيش للذهاب
ناديت هل أسمع من جواب
إلا مطايا المرحل الصخاب
عفا عليها عقب الأعتاب
لما عسرفناها على الخراب
ومنا بدار الحى من كراب
وملعب الأحباب والأحباب
فى سامر صاب إلى التصاب
كانت بها سلمى مع الرباب
فانقلبت والدمر ذو انقلاب
ما أقرب العامر من خراب

٥- ويقول شوقى فى مسرحيته مجنون ليلى: (١٣٩)

الرقص يبعث الطرب
هلم يا جن العرب

هلم رقصة الذهب
إذا مشى على الحطب
نحن بنو جـهنا
نغلى كما تغلى دما
نثور في الأرض كما
ثار أبونا في السما

٦- ومن ذلك قول دريد بن الصمة الجُشمي: (١٤٠)

يا ليتني فيها جذع
أحب فيها وأضع
أقود وطفاء الزممع
كأنها شاة صدع

٧- ومن ذلك قول دريد أيضاً: (١٤١)

كأنني رأس حُضن
في يوم غيم ودُجن
يالييتني عهد زمن
أنقص رأسي وذقن
كأنني فحل حُضن
أرسل في حبل عين
أرسل كالظبي الأرنب
ألصق أذنا بأذن

٨- ويقول مسلم بن الوليد: (١٤٢)

- ١- يا أيها العمودُ قد شفك الصدودُ
- ٢- فأنت مستهام حبالفك السهودُ
- ٣- تبيت ساهراً قد ودعك الهجسودُ

- ٤- وفي السفؤاد سار
٥- تشبُّها نيران
٩- ويقول ابن وكيع التنسي: (١٤٣)

- ١- أسفر عن بهجته الدهر الأغر
٢- أبدى لنا فصل الربيع منظراً
٣- وشيا ولكن حاكه صانعه
٤- عاينه طرف السماء فانثني
٥- فالأرض في زى عروس فوقها
- وابتسم الروض لنا عن الزهر
بمسه تفتن ألباب البشر
لا لابتدال اللبس لكن للنظر
عشقا له يبكي بأجفان المطر
من أدمع القطر تثار من درر

٩ - بحر السريع

وأجزاؤه (مستفعلن مستفعلن مفعولات) في كل شطر وفق ما افترضه العروضيون ،
وقد ورد تاماً ومشطوراً ، وقد تأتى مستفعلن : مستعلن ومتفعلن .

تام السريع :

النمط الأول :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن مفعلاتُ (فاعلان)

ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني : (١٤٤)

قد عذب الموت بأفواهنا والموت خيرٌ من مقامِ الدليلِ
ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه / ه ه ه ه ه ه
مستعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان

ومصرع هذا النمط : (١٤٥)

يا من عدا في عجبه والدلال كم ذا التجتّى عامداً والمطال
ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلن مستفعلن فاعلان

النمط الثاني :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومن ذلك قول ابن مفرع يخاطب نفسه مادحاً رجل فرج كربته : (١٤٦)

لو شئت لم تعنى ولم تنصبي عشت بأسباب الجواد الذي
عشت بأسباب الجواد الذي لا ينجم الأموال بالخالقتم
المطعم الناس إذا حاردت نكباؤها في الزمن العارم
والفاصل الخطة يوم اللجا للأمر عند الكربة اللازم
/ه//ه//ه /ه//ه//ه /ه//ه//ه /ه//ه//ه

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
النمط الثالث :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومنه قول الشريف الرضي : (١٤٧)

منعمٌ يعطف منه الصبا لعب الصبا بالخصن الرطب
/ه//ه//ه /ه//ه//ه /ه//ه//ه /ه//ه//ه

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن
ومنه قول أبي قيس بن الأسلت : (١٤٨)

أسعى على جُلِّ بني مالكٍ كل امرئ في شأنه ساع
/ه//ه//ه /ه//ه//ه /ه//ه//ه /ه//ه//ه

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستعلن فاعلن
النمط الرابع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومن ذلك قول الأعشى : (١٤٩)

أقصر فكلُّ طالب سيملُّ إن لم يكن على الحبيب عولٌ
فهو يقول للسفيه إذا أمره في بعض مايفعلُ

جهل طلاب الغانيات وقد يكون لهو همة وعزل
 مستفععلن مستفععلن فععلن متفععلن مستفععلن فععلن
 مستفععلن مستفععلن فععلن متفععلن مستفععلن فععلن
 يلاحظ مجي الضرب فاعل ، أوفعلن دون لزوم .

والذي نلاحظه بالنسبة لبحر السريع ، أن ماورد منه في الشعر العربي تاماً وفق
 الشرط الثاني من كل نمط :

مستفععلن مستفععلن فاعلن ، أو مستفععلن مستفععلن فععلن أو مستفععلن مستفععلن
 فاعلن ، أو مستفععلن مستفععلن فاعلن ولهذا فإن ماأشار إليه العروضيون من أن أصله :
 مستفععلن مستفععلن مفعولات .

وأن « مفعولات » حذفت منها الواو فبقى منها « مفعلات » وأسقطت التاء فبقيت :
 مفعلا ونقلت إلى فاعلن هذا القول فيه كثير من التجوز ، ولايقوم عليه دليل (١٥٠)
 ولهذا فإننا لا يجب أن نتعامل مع السريع إلا في إطار التام فقط وأن نضم مشطور
 السريع إلى بحر الرجز إلا إذا جاء الضرب في المشطور مماثلاً للضرب الذي يأتي في واحد
 من أنماط التام .

فيكون : مستفععلن مستفععلن فاعلن

أو : مستفععلن مستفععلن فععلن

أو : مستفععلن مستفععلن فاعلن

أو : مستفععلن مستفععلن فاعلات

كما يلاحظ أن تحريك حرف الروي في النمط الأول يجعل الضرب (فاعلاتن)

مشطور السريع : وفق ما قدمه العروضيون .

النمط الأول : مستفعل مستفعلن مفعولات

ومن ذلك قول رؤبة بن العجاج : (١٥١)

وهي إحدى أراجيزه التي وردت في ديوانه

هاجك من أروى كرسّ الأسقام
ومنزل بالي كخطّ الأقلام
والدهر يهوى بالسفلى في أسوام
إلى تقضى أجل أو إهرام
ومن عناء المرء طول التهام
ه / ه / ه / ه ه // ه // ه ه // ه // ه
متفعلن مستفعلن مفعولات

النمط الثاني : مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومنه قول رؤبة أيضاً ضمن أراجيزه : (١٥٢)

يانصر أدركني بغيث يجدى
يرخص آثار السنين الجرد
إن بلّ أرضى لم يصيبنى وحدى
والخير يأقى منك قبّل الكد
ه / ه / ه / ه ه // ه // ه ه // ه // ه
مستفعلن مستفعلن مستفعلن (مفعولن)

وهذان النمطان هما نفسها مشطوران للرجز ، وقد وردا ضمن أراجيز رؤبة بن العجاج ، ولهذا فإننى أرى أن يدرسا ضمن بحر الرجز حيث نرى الشعراء والمحققين يعتبرون هذين النمطين ضمن مشطور الرجز . أمّا مشطور السريع الحقيقي فإن العروضيين لم ينصوا عليه ووزنه : مستفعلن مستفعلن فعلن :

وقد وجدته عند ابن المعتز العباسي في قوله: (١٥٣)

أشهى من القهوة والكأسِ
على نسيم الورد والآسِ
ومن سحور العين ميساسِ

جاد بما نهوى على ياسِ
برغم حُجَّابِ وحُرَّاسِ
صيانة الوجه عن النَّاسِ
ه/ه/ ه///ه/ ه///ه///
متفعلن مستعلن فَعْلَن

نماذج من بحر السريع التام

١ - يقول الأعشى: (١٥٤)

شاقتك من قتله أطلالها بالشظ فالوتر إلى حاجر
دارٌ لها غير آياتها كل مُلثٌ صوبه زاخر
وقد أراها وسط أترابها في الحى ذى الهجة والسامر
كدمية صور محرابها بمذهب في مرمر مائر
عهدي بها في الحى قد سُربت هيفاء مثل المهرة الضامر
لو أسندت ميتاً إلى نحرها عاش ولم يُنقل إلى قابر

٢ - ويقول السفاح بن اليربوع البكرى: (١٥٥)

يافارساً ماأنت من فارس موطأ البيت رحيب الذراع
قوال معروف وفعاله عقار منى أمهات الرباع
يجمع جلماً وأناةً معاً تمت ينباع انبياع الشجاع
يعدو فلا تكذب شداته كما عدا الذئب بوادى السباع
لايخرج الأضياف من بيته إلا وهم منه رواء شباع

٣ - ويقول أبو قيس بن الأسلت الأنصارى: (١٥٦)

هل أبذل المال على حبه فيهم وآنى دعوة الداعى
وأضرب القوس يوم الوغى بالسيف لم يقصر به باعى
وأقطع الخرق يخاف الردى فيه على أدماء هلواع
ذات أساهيج جالية حشت بجارى وأقطاع

٤ - ويقول الشريف الرضى : (١٥٧)

هل ناشد لى بعقيق الحمى	غُزِيلاً مرّاً على الرُّكْبِ
أفلت من قانصه غيرة	وعاد بالقلب إلى السربِ
وأظماً القلب إلى مالك	لا يحسن العدل على القلبِ
يعجب من عجبى فى الهوى	واعجبى منه ومن عجبى
أقرب الودِّ وينأى به	ويل على بعدك من قربى
أما اتقى الله على ضعفه	معذب القلب بلا ذنبِ
ياماطلا لى بديون الهوى	من دل عينيك على قلبى

١٠ - بحر المتقارب

أجزاؤه « فعولن » أربع مرات في كل شطر وبأنى تاماً ومجزؤاً ١ وقد تأنى « فعولن » في العروض (فعو) دون لزوم ، وقد تأنى في الحشو « فعولن » دون لزوم أيضاً .

التام من المتقارب :

النمط الأول :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ومنه قول الأعشى : (١٥٨)

أأزمعت من آل ليلي ابتكارا وشطت على ذى هوى أن تزارا
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
وبانت بها غريبان النوى وبُدت شوقاً بها وادكاراً
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فالعروض في البيت الأول فعولن وفي الثاني فعل (فعو) والضرب « فعولن »
وتكراره بنفس الصورة لازم في كل أبيات القصيدة .

النمط الثانى :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ومنه قول أبي القاسم الشابي : (١٥٩)

فما الدَّمَعُ إلاَّ شرابُ الدَّهْوِ
 //ه// //ه// //ه// /ه/ //ه//
 فعولن فعولن فعولن فعولن
 النمط الثالث :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعو
 ومنه قول المتنبي : (١٦٠)

إلام طماعية العاذل
 يرادُ من القلب نسيانكم
 //ه// /ه/ //ه// //ه// //ه//
 فعول فعولن فعولن فعو
 النمط الرابع :

فعولن فعولن فعولن فعولن فع
 ومن قول ابن عبد ربه مضمناً الشاهد العروضي : (١٦١)

لاتبك ليلي ولا مئيه
 وبك الصِّبا إذ طوى ثوبه
 ولا القلب ناسٍ لما قد مضى
 ودع قول بكٍ على أرسم
 خليليَّ عوجاً على رسم دار
 //ه// //ه// //ه// //ه// //ه//
 فعولن فعولن فعولن فعولن فع
 في البيت الأول حُذفت الحركة الأولى من أول البيت وهو جائر في المتقارب .

مجزوء المقارب :

النمط الأول :

فَعولن فَعولن فَعوُ فَعولن فَعولن فَعوُ

ومنه قول ابن المعتز: (١٦٢)

دعوا مغرمًا بالطربُ فما ذاك شيءٌ عـجـب
هل العيش إن طال بي سوى ساعة تُستلبُ
وكم فطن قد ملأ تـمـ مقلته بالريبُ
وبكر مجوسيةٍ عليها قناع الحبُ
صفت من قذاهما كما تعمري أديم الذهبُ
وطال زمان بها ودارت عليها الحقبُ

يـطوف بها شا دنٌ مليح الرضا والغضب
/ه// /ه// /ه// /ه// /ه//
فَعول فَعولن فَعو فَعولن فَعولن فَعو

النمط الثاني :

وهو نادر ولم أعثر على شواهد له إلا في كتب العروض وبخاصة ماورد في الكافي

للتبريزي

ووزنه : فَعولن فَعولن فَعو فَعولن فَعولن فَع

ومثاله : (١٦٣)

تـعـفـف ولا تُبـتـسـ فما يُقـضـ يسأتسيكا
/ه// /ه// /ه// /ه// /ه//
فَعولن فَعولن فَعو فَعولن فَعولن فَع

وأورد له الشيخ جلال الحنفي بعض الشواهد أكثرها يبدو عليه الصنعة العروضية والتكلف ، وربما كان أقربها لروح الشعر قوله : (١٦٤)

جعلت إليك الهوى شفيعاً فلم تشفع
وناديت مستعطفاً رضاك فلم تسمع
ه/ه// ه// ه// ه/ه// ه//
فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعع

ولاشك أن تسكين العين هنا لا ضروره له حيث إن تحريك العين أصح ، وهي إن تحركت نقلت البيتين إلى النقط السابق .

نماذج من المقاربات

١ - يقول الثَّمر: (١٦٥)

تصابي وأمسي علاه الكبر وشاب ولا مرحبا بالبيا
ألا يا لذا الناس لو يعلمو فيوم علينا ويوم لنا

٢ - ويقول أبو القاسم الشابي: (١٦٦)

إذا الشعب يوماً أراد الحياة ولا بد لليل أن ينجلى
ومن لم يعانقه شوق الحياة وويل لمن لم تشقه الحيا

٣ - ويقول الأعشى: (١٦٧)

لعمرك ما طول هذا الزمن يظل رجما لريب المتون
وما إن أرى الدهر في صرفه فهل ينعنى ارتيادى البلا

٤ - ويقول عمر بن أبي ربيعة (١٦٨):

خليلى عوجابنا ساعة ونبك وهل يرجعن البكا
ليالى سعدى لنا خيلة نحي الرسوم ونوى الطلل
علينا زماناً لنا قد تول نواصل فى ودنا من نصل

١١ - بحر المنسرح

أجزاؤه : مستفعلن مفعولات مستفعلن
ويأتي تاماً ومنهوكاً .

تام المنسرح :

نص بعض العروضيون على أن للمنسرح التام نمطاً واحداً^(١٦٩) يكون فيه الضرب دائماً « مستعلن » ، وذكر له البعض نمطاً ثانياً ضربه « مفعولن »^(١٧٠)

النمط الأول :

ومنه قول قيس بن الخطيم :^(١٧١)

رد	الخليط	الجال	فانصرفوا	ماذا	عليهم	لوانهم	وقفوا
ه/ه/	ه/ه/	ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/	ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/
مستفعلن	مفعولات	مستعلن	مستفعلن	مفعولات	مستعلن	مفعولات	مستعلن

فالضرب والعروض « مستعلن » أمّا مفعولات فغالباً ما تكون « مفعولات »

النمط الثاني :

ورد في عدة قصائد في ديوان ابن المعتز وفيه يكون الضرب مستفعل ومنه قوله :^(١٧٢)

يا	أرض	غُمى	سقتك	أمطار	فيك	لقلبي	ما	عشتُ	أوطارُ
ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/	ه/ه/ه/
مستفعلن	مفعولات	مستفعل	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مفعولات

يا طيب ربّك حين يتسم الـ فـجـر وفـيها للـرـوض أخـيارُ
 كأنما مست القرنفل أو ذرّ عليها الكافورَ عطّارُ
 // // // / // // / // // / // // /
 متفعّلن مفعلات مستعلن متفعّلن مفعولات مستفعل

فالبيت الأول جاء مصرعاً فكان ضربه وعروضه « مستفعل » أما في البيتين
 الأخيرين ، فإن العروض قد جاءت « مستعلن » أمّا الضرب فقد جاء « مستفعل »
 منهوك المنسرح :

النمط الأول : مستفعلن مفعولات .

ومثاله : قول ابن المعتز : (١٧٣)

من عايدى لأخوانُ وشغل بإنسانُ
 وكرب وأشجانُ لا يتهدى لإحسانُ
 يجزى رضا بهجرانُ وطلبا بجرمانُ
 وطاعة بعصيانُ ترى الحبيب الغضبانُ
 يسعود كما كانُ ليل الحبيب ليلانُ
 والحب شر سلطانُ له عبيد مجّانُ
 لم يشتروا بثمانُ أيا قضيب ربحانُ
 يهنز وسط بسنانُ عليه بدر ملانُ
 نور بغير نقصانُ رقّ لصب حبرانُ

برى هواك قرسانُ

// // // // // //

متفعّلن مفعولات

وقد حذف الفاء من مفعولات فصارت مفعولات وهذا ليس لازماً في كل أقطار

القصيدة حيث جاءت في أغلبها « مفعولات »

النمط الثاني :

ووزنه : مستفعلن مفعولن
وله شاهد واحد يتكرر في كل كتب العروض تقريباً هو :

ويل أم سعدٍ سعدًا
صرامةً وجداً
وفارساً معداً
سدّ به ماسداً
ه / ه / ه / ه // ه // ه // ه // ه
مستعلن مفعولن

ويرى التبريزي أن هذا ليس بشعر: (١٧٤)
ويرى الشيخ جلال الحنفي أن يضم النطين إلى الرجز. (١٧٥)
وأوافقه على ذلك لأن أغلب هذه أرجاز ارتجزها الشعراء وأشباههم . وقد وجدت
لهذا البحر نمطاً مجزوءاً :
ومنه قول ابن المعتز: (١٧٦)

باجوهـر الإخوان وحليـة الزمان
ودولة المعاني ووضـة الأماني
عش لي كعمر شكري فيك وقد كفاني
أريت عين ودي معـايـب الإخوان
ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه // ه
متفعلن متفعلن متفعلن مفعولن

وقد جعله المحقق من المبحث وليس كذلك .

نماذج من بحر المسرح

١- يقول ذو الإصبع العدواني: (١٧٧)

إن تزعم أنني كبرت فلم
أجعل مالي دون الدنيا غرضاً
إمّا ترى شكفى رُميح أبي
السيف والرمح والكنانة والتد
ألف بجيلاً نكساً ولاورعاً
وما وهى وبلاً مور فانصدعا
سعدٍ فقد أحمل السلاح معا
بل جياداً محشورة صنعا

٢- ويقول أبو الرناد: (١٧٨)

يامن لقلب متم سدم
أزجره وهو غير مزدجر
تمشى الهوينا إذا مشت فضلاً
تظل من زور بيت جارتها
عان رهين أحيط بالعقد
عنها وطرفي مقارن السهد
مشى التزيف المهور في صعد
واضعة كفها على الكبد

٣- ويقول على بن زيد: (١٧٩)

لم أر مثل الفتيان في عين الـ
يسنون إخوانهم ومصرعهم
ماذا ترجى النفوس من طلب الـ
تظن أن لن يصيبها عنت الـ
أيام يسنون ماعواقبها
وكيف تعناقهم محالها
خير وجب الحياة كآربها
هر وررب المنون صائبها

١٢ - بحر الهزج

له نمطان :

النمط الأول :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ومن ذلك قول الفند الزماني في حرب البسوس : (١٨٠)

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوانُ
عسى الأيام أن يرجعُ	من قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشرُّ	فأمسى وهو عريانُ
ولم يبق سوى العدو	لو دنَّاهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غذاً والليثُ غضبانُ
بضرب فيه توهمين	وتخصييع وإقرانُ
وطعن كفم الزق	غداً والزق ملآنُ
وبعض الحلم عند الجه	ل للذَّكِّه إذعانُ
وفي الشرِّ نجاة حي	من لاينجيك إحسانُ
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن
ه / ه / ه / ه / ه	ه / ه / ه / ه / ه

النمط الثاني :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

· وشاهده لابن عبدربه ، وقد ضمنه الشاهد العروضي في البيت الأخير : (١٨١)

مق أشقى غـلـيـلـي	بـنـيـل من بـجـيـل
غـزـال لـيـس لى مـنـه	سوى الحزن الطويل
جـمـيـل الـوـجـه أخـلـاقـي	من الصبر الجميل
حـمـلـت الضـيـم فـيـه من	حـسـودٍ أو عـذـول
ومـا ظـهـرى لـبـاغـى الضـيـء	مـمـر بـالظـهـر الذُّلـول
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / د / هـ / هـ / هـ
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعي

نماذج من بحر الفرج :

يقول ذو الإصبع العدواني : (١٨٢)

- | | |
|--------------------------|-----------------------|
| ١- عذير الخي من عدوا | ن كانوا حيّة الأرض |
| ٢- بغى بعضٌ على بعضٍ | فلم يبقوا على بعضٍ |
| ٣- فقد صاروا أحاديثاً | برفع القولِ والخفضِ |
| ٤- ومنهم كانت السّادا | ت والموفون بالقرضِ |
| ٥- ومنهم حكم يقضى | فلا ينقض مايقضى |
| ٦- ومنهم من يميز الننا | س بالسنة والفرضِ |
| ٧- وهم من ولدوا اشبوا | يسر الحشب المحضِ |
| ٨- ومن ولدوا عام | ر ذو الطول وذو العرضِ |
| ٩- وهم بؤوا ثقيفاً دا | ر لأذلي ولاخفضِ |
| ١٠- وأمر اليوم اصلحه | ولا تعرض لما يمضى |
| ١١- فبيننا المرء في عيشٍ | له من عيشه خفضِ |
| ١٢- أتاه طبقٌ يوماً | على مزلقة دحضِ |

١٣ - بحر المضارع

قد ذكر له العروضيون نمطاً واحداً ، لكنه موضوعياً ، ونظرياً يمكن أن يأتي على نمطين .

تفاعيله :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

النمط الأول : وفق ما ورد من نماذج

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

ومنه قول سعد بن وهب : (١٨٣)

لقد قلت حين قرّ	بَتِ السَّعِيسُ يَا نَوَارُ
قفوا فارتعوا قليلاً	فلم يرتعوا وساروا
فسنفسى لها حين	وقلبي له انكسارُ
وصدرى بو غليل	ودمعى له انحدارُ
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلاتن

النمط الثاني :

مفاعيلُ فاعلاتن مفاعيلُ فاعلات

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٨٤)

أيا ليل لانقضيت	وياصبح لأتيت
وباليل إن أردت	طريقاً فلا اهتديت
حبيبتى بأى ذنب	يهجرانك ابستليت
رجوت السلو عنك	فهيات ما رأيت
وهيات ما طلبت	وهيات ما ابستغيت
ه / ه // ه / ه	ه // ه / ه
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلان

وقد جاء البيت الأول مصرعاً وجاءت العروض « فاعلات » كالضرب .

وما نظمه ابن عبدربه مضمناً للشاهد العروضى قوله : (١٨٥)

أرى للصببا وداعاً	وما يذكر اجتماعاً
كأن لم يكن جديراً	بمفظ الذى أفضاعاً
ولم يصببنا سروراً	ولم يلهنا سماعاً
فجدد وصال صباً	مقى تعصه أطاعاً
فإن تدنُ منه شراً	يقربك منه باعاً

١٤ - بحر المتدارك

أجزائه : فاعلن ثماني مرات في كل شطر أربع تفعيلات . وكان من البحور النادرة في الشعر العربي . ويأتي تاماً ومجزوياً أو مشطوراً
التام : نمط واحد هو :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومنه قول الشاعر: (١٨٦)

لم يدع من مضى للذي قد غير فضل علمٍ سوى أخذُه بالأنثُر
/ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

مجزوء المتدارك :

ثلاثة أنماط . وهي نادرة .

النمط الأول :

فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

ومنه قول الشاعر: (١٨٧)

دار سعدى بشحر عمانٍ قد كساها البلى الملوآنٍ
/ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/
فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن

النمط الثاني :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومنه قول الشاعر: (١٨٨)

قف على دارهم وابكين بين أطلالها والدمن
ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

النمط الثالث :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

ومنه قول الشاعر: (١٨٩)

هذه دارهم أقفرت أم زبوراً محتها السدهور
ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلان

المشطور :

١ - وقد أشار المحدثون إلى نمط منه ورد عند البارودي وشوقي ووزنه : فاعلن

فعل .

ومنه قول البارودي: (١٩٠)

املاً السفدح واعص من نصح
ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/
فاعلن فعل فاعلن فاعلن

وقول شوقي : (١٩١)

مأل واحـتـجـبـاً وادعى الـسـغـفـبـاً
ه / / ه / / ه / / ه / / ه / / ه / /
فـاعـلن فـعـل فـاعـلن فـعـل

٢ - وقد وجدت خطأ مرفلاً مشطوراً لم يشر إليه العروضيون وجدته عند ابن المعتز
العباسي ، يقول فيه : (١٩٢)

طال وجدى زواما وفنيت سقاما
أكل اللحم مني وأذاب العظاما
آل سلمى غضابُ فييمَ ذا وعلاما
جعلو القرب منها والكلام حراما
وَدَمِينُهُمْ كَثِيرٌ لو ألقى الحماما
أنبضوا لي قسيما وأحدوا سهاما
وفؤادي عصاصي لا يطيع الملاما
كلما جفنبوه ليرى الرشدهاما
قل لمن نام عنى صف لعيني المناما
ما يضر خسلينا لو شفى مستهاما
مفرداً بضنناه يخضب الليل عاما
يا خليلي هيا واسقياني المداما
قد لبسنا صباحاً وخلقنا ظلاماً
ه / / ه / / ه / / ه / / ه / / ه / /
فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن فـاعـلن

فالنمط : فاعلن فاعلاتن في كل شطر من أبيات القصيدة التي تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً ، وقد تأتي فاعلن : فعلمن وتأتي فاعلاتن فَعِلَاتن دون لزوم .
وقد يضم هذا النمط لمجزوء الخفيف ، وهو نمط لم ينص عليه العروضيون ، حيث إنهم نصوا على نمط يأتي فيه العروض « مستعملن » والمضرب « فعولن » وهو يختلف عن هذا النمط ، فضلاً عن أن الخفيف لا تأتي فيه فاعلاتن محذوفه الساكن الأخير .

نماذج للتدارك

قول الشاعر: (١٩٣)

إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستلهتنا
يابن الدنيا مهلاً مهلاً زين ماتأني وزناً وزناً
مامن يوم يمضي عننا إلا أوهى متأركنا

ومن ذلك قول السيد رضا الهندي: (١٩٤)

أمفلج ثغرك أم جوهر ورحيق رضا بك أم سكر
والخال بخدك أم مسك نقطت به الورد الأحمر
أم ذاك الخال بذاك الخ بد فتيت الند على مجمر

من مختارات التدارك

لأحمد شوقي (١٩٥)

مضناك

مضناك جفاه مرقده
حيران القلب معذبه
أودت حرقاً إلا رمقا
يستوى الورق تأوهه
ويناجي النجم ويتبعه
ويعلم كل مسطوقه
كم مداً لطيفك من شرك
فعاك بنمض مسعه
وبكاه ورحم عوده
مقروح الجفن مسهده
يبقيه عليك وتنفده
ويذيب الصخر تهده
ويقيم الليل ويقعه
شجنأ في الدوح يردده
وتأدب لا يتصيده
ولعل خيالك مسعه

١٥ - بحر المجتث

له نمط واحد وزنه :

مستفعلن فاعلاتن مستفممن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي : (١٩٦)

بكر على بكأس	فالخير في التكبير
أما ترى النجم ولي	وهم بالتفوير
واستحيت النار من ضو	فجرنا المستنير
اليوم هـرمز روز	فسقى بالكبير
من كف ظبي مـسليح	ساجي الجفون غرير
يـزهو بوردة خـلد	قد خُـلِّدَتْ بـعبير
وشـعره من ظلام	ووجـهـه من نور
ه // ه // ه // ه	ه // ه // ه // ه
مستفعلن فاعلاتن	مستفممن فالانن

من مختارات المبحث

قول أبي نواس : (١٩٧)

- ١- طاب الهوى لعميده لولا اعتراض صـدويدة
- ٢- وقادنى حب ريم مهفهف الكشح رويدة
- ٣- كالبدر ليلة عشر وأربع لسعودة
- ٤- فاصطادنى الحامى خطاره فى برويدة
- ٥- فقامت نصب عدو قاسى الفؤاد كنويدة
- ٦- لا أستطيع فراراً من برقـه ورويدة
- ٧- وعسكر الحب حولى بجيـله وجنويدة
- ٨- فإن عدلت يميننا خشيت وقع وعوده
- ٩- وإن شمالاً فهوت لا بدلى من ورويدة
- ١٠- وإن رجعت ورائى خشيت زار أسويدة
- ١١- ونصب عيني طود فكيف لى بصعوده
- ١٢- وفوق رأسى كسمى مقنع فى حديدته

١٦ - بحر المقتضب

وله نمط واحد هو :

مفعولات مستعلن (مرتين)

وجاء في الشعر : مفعلات مستعلن (مفتعلن)

ه//ه/ / ه//ه/

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٩٨)

حامل الهوى تعباً	يستخفه الطَّربُ
إن بسكى فحق له	ليس ما به لعباً
كلما انقضى سبب	منك عاد لي سبباً
تعجبين من سقمي	صحق هي المعجبُ
تضحكين لاهية	والمحبُّ يسنتحبُ
ه//ه/ / ه//ه/	ه//ه/ / ه//ه/
مفعلات مستعلن	مفعلات مستعلن

ومن نماذج بحر المقنضب

بائية شوقي التي عارض فيها أبا نواس والتي يقول فيها: (١٩٩)

حف كأسها الحبيب	فهى فضة ذهب
أو دوائى درر	مائج بها لبيب
أو فم الحبيب جلا	عن جانحة الشنب
أو يد وباطنها	عاطل ومخضب
أو شقيق وجنته	حين لى به ليم
راحة النفوس وهل	عند راحة تمب
يا نديم جف بها	لا كبابك الطرب
لا نقل عواقبها	فالسعواقب الأدب
تنجل لى خلق	ينجل وينسكب
يرقب الرفاق له	كلما سرى شربوا

الشواهد

- (١) الكافي في علم العروض والقوافي ص ١٧ .
- (٢) نفس المرجع ص ٣ .
- (٣) أهدي سبيل إلى علم الخليل ص ١٢ .
- (٤) د . مصطفى السنجرجي المدخل في علم العروض والقافية ص ١١ .
- (٥) د . مصطفى السنجرجي المدخل في علم العروض والقافية ص ١٨ .
- (٦) د . محمد بدوي المختون دراسة نظرية في علم العروض والقافية ص ٩ .
- (٧) د . إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ٥١ .
- (٨) المعيار في أوزان الأشعار ص ١٤ . وقد اعتبر الشنتريني المتحرك فاء عمودية] والساكن p ولكننا اثرتنا المشهور باستخدام الشرطة المائلة للمتحرك والدائرة الصغيرة للساكن .
- (٩) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي ، ص ١٨ .
- (١٠) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ص ٧٧ ، ص ٧٨ .
- (١١) د . محمد عوفى عبدالرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٧٩ .
- (١٢) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ٣ .
- (١٣) البشير بن سلامة مقال بعنوان «فاعلاتن» - مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ .
- (١٤) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٦) ديوان امرئ القيس ص ١٥١ .
- (١٧) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (١٨) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .

- (١٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٣ .
- (٢٠) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (٢١) الديوان ص ١٤٧ .
- (٢٢) الديوان ص ١٤٧ .
- (٢٣) الديوان ص ١٥٢ .
- (٢٤) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ ، ص ٤٤ .
- (٢٥) الديوان ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٥ .
- (٢٦) ديوان جميل بن معمر ص ٦١ ، ص ٦٢ .
- (٢٧) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (٢٨) ديوان طرفة ص ١٢٩ .
- (٢٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .
- (٣٠) ديوان ابن زيدون ص ٥٠ .
- (٣١) ديوان السمّول ص ٩٠ ، ديوان الحامسة ص ٥٦ .
- (٣٢) المعلقات السبع ، شرح د . سليمان العطار ، ص ٢٤٠ .
- (٣٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٥٨ .
- (٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١١٨ .
- (٣٥) أشعار العامريين الجاهليين ص ٥٧ .
- (٣٦) المفضليات ص ٢٩٢ .
- (٣٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (٣٨) ديوان الأعشى ص ٢٤٩ .
- (٣٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥٢ .
- (٤٠) ديوان الخنساء ص ١٥٠ .
- (٤١) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢١٩ .
- (٤٢) ديوان عنزة بن شداد ص ١٨٢ .
- (٤٣) الديوان ص ٣٠٨ .
- (٤٤) البيت لمعاوية بن مالك ، المفضليات ، ص ١٠٤ .

- (٤٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٢٧ .
- (٤٦) مجلة الشعر يوليو ١٩٨١ ص ١٦ ، ص ١٨ .
- (٤٧) الحماسة الصغرى ص ٢٠٥ ، وديوان دريد بن الصمة ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
- (٤٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٥٦ .
- (٤٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣ .
- (٥٠) كتاب الكافي ص ٦٤ .
- (٥١) شرح تحفة الخليل ص ١٨٣ .
- (٥٢) ديوان الأعشى ص ٢٠٥ .
- (٥٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٣ .
- (٥٤) الحماسة الصغرى ص ١٥١ .
- (٥٥) انظر ديوان ابن المعتز ج ١ والقصيدة ص ٣٥٤ ، ص ٣٥٥ وهي من ١٨ بيتاً .
- (٥٦) ديوان عنتر بن شداد ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٠ .
- (٥٧) ديوان الحماسة لأبي تمام ج ٢ ص ٤٨ .
- (٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
- (٥٩) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
- (٦٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٢ .
- (٦١) أشعار العامريين الجاهليين ص ٦١ .
- (٦٢) نفس المرجع ص ٥٥ .
- (٦٣) ديوان صريع الغواني ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٥ .
- (٦٤) اللزوميات ص ١٧٧ .
- (٦٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٤ .
- (٦٦) ديوان الهذليين ج ١ ص ٣ .
- (٦٧) ديوان الأعشى ص ١٥٧ .
- (٦٨) الديوان ص ٤١١ .
- (٦٩) الديوان ص ٤١١ .
- (٧٠) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٥٤ .
- (٧١) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٧ .

- (٧٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣ .
 (٧٣) الأَصْمَعِيَّات ص ١٥٣ .
 (٧٤) ديوان الأعشى ص ٣٣١ .
 (٧٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٢ .
 (٧٦) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .
 (٧٧) ديوان الأعشى ص ٣٢١ .
 (٧٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٦ .
 (٧٩) ديوان ابن المعتز ص ٤١٠ .
 (٨٠) ديوان أبي فراس الحمداني ص ١٥٤ / ١٥٥ .
 (٨١) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٢٢ .
 (٨٢) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٤ .
 (٨٣) نفسه ص ٨٤ .
 (٨٤) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٥ .
 (٨٥) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
 (٨٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٦ .
 (٨٧) ديوان ابن عبدربه ص ١٧٦ ، ص ١٧٧ .
 (٨٨) ديوان ابن المعتز ص ٥٧ .
 (٨٩) ديوان الحماسة ج ٤ ص ١٩١ .
 (٩٠) عدى بن زيد ص ١٤٠ ، ص ١٤١ ، ويلاحظ أن العروضيين استشهدوا على النمط الثاني من الوافر بالبيت الأول لعدى بعد أن سكنوا اللام مخالفين الأصل .
 (٩١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٨ .
 (٩٢) الأغاني ج ١٢ ص ١٩٨ .
 (٩٣) الأغاني ج ٢١ ص ٢٧٠ .
 (٩٤) المفضليات ص ١٩١ ، ص ١٩٢ ، ص ١٩٣ .
 (٩٥) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٩٩ .
 (٩٦) الأغاني ج ٢١ ص ١٩٧ .

- (٩٧) ديوان ابن المعتز ص ٤٤٤ .
- (٩٨) ديوان ابن عبدربه ص ١٥٣ .
- (٩٩) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٩ .
- (١٠٠) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .
- (١٠١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٠١ .
- (١٠٢) الكافي في العروض والقوافي ص ٣٤ .
- (١٠٣) ديوان ابن المعتز ص ٥٤ ، ص ٥٥ .
- (١٠٤) الأغاني ج ٢٢ ص ١٧٩ .
- (١٠٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥١ .
- (١٠٦) موسوعة الشعر العربي ص ١٢٩ ، ص ١٣٠ .
- (١٠٧) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٤ .
- (١٠٨) ديوان الأعشى ص ٥٩ ، ص ٦١ .
- (١٠٩) ديوان ابن عبدربه ص ١٢٤ .
- (١١٠) نفس المرجع ص ٦٤ .
- (١١١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٨ .
- (١١٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٦٤ .
- (١١٣) الأغاني ج ١٧ ص ٢٨٤ .
- (١١٤) المفضليات ص ٢٨٨ .
- (١١٥) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .
- (١١٦) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٩٦ .
- (١١٧) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٠٢ .
- (١١٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٧٦ .
- (١١٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣٨ .
- (١٢٠) ديوانه ص ١٥٦ .
- (١٢١) ديوان الأعشى ص ٣٨٣ .
- (١٢٢) ديوان حميد بن ثور ص ٦٣ .

- (١٢٣) الديوان ص ٩٦ .
- (١٢٤) شرح تحفة الخليل ص ٢٠٥ .
- (١٢٥) ديوان ابن المعتز ص ٤٣٢ .
- (١٢٦) ديوان ابن المعتز ص ٦٥ ، ص ٦٦ .
- (١٢٧) ديوان مسلم بن الوليد ص ٢٤٠ .
- (١٢٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٥٧ .
- (١٢٩) الأغاني ج ١٨ ص ١١ .
- (١٣٠) ديوان الشماخ بن ضرار ص ٤٠٠ ، ص ٤١٣ .
- (١٣١) ديوان رؤية تحقيق ولیم بن الورد البروسى ص ٢٨ .
- (١٣٢) انظر الديوان ص ١ .
- (١٣٣) ديوان أبي نواس ص ١٩٧ .
- (١٣٤) ديوان الشماخ بن ضرار ، ص ٣٧١ / ٣٧٢ .
- (١٣٥) ص ٣٧٧ ، ص ٣٧٨ ديوان الشماخ بن ضرار
- (١٣٦) ديوان بشار ص ٣٧٧ .
- (١٣٧) ديوان جميل ص ٢١٣ .
- (١٣٨) ديوان بشار ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (١٣٩) مسرحية مجنون ليلي ص ٧١ .
- (١٤٠) ديوان دريد بن الصمة ص ٩٣ .
- (١٤١) الديوان ص ٦٦ وهي من ثمانية أشطار .
- (١٤٢) ديوان صريع الغواني ص ١٩٤ .
- (١٤٣) ديوان ابن وكع التنيسي ص ٧٥ .
- (١٤٤) أهدي سبيل ص ٧٣ ، وديوان أبي فراس ص ١٢٥ .
- (١٤٥) الكافي للتبريزي ، ص ٩٦ .
- (١٤٦) الأغاني ج ١٨ ص ٢٩٧ .
- (١٤٧) مختارات من شعر الشريف الرضي ص ٧٦ .
- (١٤٨) ديوان قيس بن الأسلت ص ٧٦ .

- (١٤٩) ديوان الأعشى ص ٢٢٥ .
- (١٥٠) أنظر رأى د . ابراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر ص ٩٠ .
- (١٥١) شرح نخفة الخليل ص ٢٦٣ وديوان رؤية بن العجاج ص ١٣٦ الأرجوزة . ٤٩ .
- (١٥٢) شرح نخفة الخليل ص ٢٣٦ ، وديوان رؤية بن العجاج ص ٤٨ الأرجوزة . ١٩ .
- (١٥٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٤ .
- (١٥٤) ديوان الأعشى ص ١٨٩ .
- (١٥٥) المفضليات ص ٣٢٢ ، ص ٣٢٣ .
- (١٥٦) المفضليات ص ٢٨٦ .
- (١٥٧) مختارات من شعر الشريف الرضى ص ٧٥ ، ص ٧٦ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٩٥ .
- (١٥٩) ديوان أبى القاسم الشابى ص ٧٦ .
- (١٦٠) ديوان المتنبي ج ٣ ص ٢١ ، ص ٢٢ .
- (١٦١) ديوان ابن عبدربه ، ص ١٧٨ .
- (١٦٢) ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ٢٢٠ .
- (١٦٣) الكافى فى العروض والقوافى ص ١٣٣ .
- (١٦٤) العروض ، تهذيبه ، ص ٢٠٣ / ٢٠٤ .
- (١٦٥) ديوان النمر بن تولى ص ٥٥ ، ص ٥٧ .
- (١٦٦) ديوان أبى القاسم الشابى ص ١٦٧ .
- (١٦٧) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٦٨) ديوان عمر ص ١٧٣ .
- (١٦٩) التبريزى ، الكافى ص ١٠٣ .
- (١٧٠) الشنترى ، المعيار ص ٧٠ .
- (١٧١) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٠١ .
- (١٧٢) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٥ .
- (١٧٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٢٦ .

- (١٧٤) الكافي ص ١٠٤ .
- (١٧٥) العروض للحنفي ، ص ٤٨٤ .
- (١٧٦) ديوان ابن المعتز ، ص ٥١٨ / ٥١٩ .
- (١٧٧) المفضليات ص ١٥٤ .
- (١٧٨) الأغاني ج ٢٢ ص ١٢٥ .
- (١٧٩) الأغاني ج ٢ ص ١٤٥ .
- (١٨٠) ديوان الحماسة شرح الزوزني ص ١١ ، ص ١٤ .
- (١٨١) ديوان ابن عبدربه ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .
- (١٨٢) شعراء النصرانية ص ٦٢٥ .
- (١٨٣) الأغاني ج ٢٠ ، ص ٣٣٥ .
- (١٨٤) ديوان أبي نواس ص ٨٦ ، شرح تحفة الخليل ص ٢٦٨ .
- (١٨٥) ديوان ابن عبدربه ص ١١٠ .
- (١٨٦) حاشية اللمنهوري ص ٧١ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٤ .
- (١٨٧) أهدي سبيل إلى علمي الخليل ص ٩٣ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٥ .
- (١٨٨) أهدي سبيل ص ٩٤ .
- (١٨٩) نفسه ص ٩٤ .
- (١٩٠) ديوان البارودي ج ١ ص ١٦٩ .
- (١٩١) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٤ .
- (١٩٢) ديوان ابن المعتز ص ٩٩ ، ص ١٠٠ .
- (١٩٣) الكافي في العروض ص ١٣٩ .
- (١٩٤) شرح تحفة الخليل ص ٣٠٤ .
- (١٩٥) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٢٢ ، ص ١٢٣ .
- (١٩٦) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٤ .
- (١٩٧) ديوان أبي نواس ص ١٠٧ .
- (١٩٨) ديوان أبي نواس ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
- (١٩٩) ديوان أحمد شوقي ص ٥٨ ، ص ٦٣ .

الفصل الثانی

القافية والتكرار الصوتی

أولاً : القافية

١ - مفهوم القافية :

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من قصائد ، وسميت القافية ، لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلانا إذا تبعته (١) .

يقول الدكتور : إبراهيم أنيس « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن » (٢) .

وهناك تعريف آخر للقافية « أنها حرف الروى أى الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وهذا التعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبواباً حسب حرف الروى ، وهو يسمى القافية » (٣) .

ولهذا فإن القصائد تنسب له فيقال لامية العرب ، وسينية البحترى وهمزية شوقى ، وما أشبه ذلك .

وقد اختلفوا فى القافية ، فهى عند الخليل : من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذى قبل الساكن ، مثل : تابا ، من قول الشاعر :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وعند الأخصش آخر كلمة في البيت مثل : العتابا ، بكماها . وعند أبي علي :

قطرب ، وأبي العباس : ثعلب ، الروى « (٤) » .

وعلى هذا فإن قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

« القافية من هذا البيت عند الخليل (من علي) . وعند الأخصش « عل »

وحده (٥) » وعند الأخيرين اللام وحدها

ويرى القدماء أن « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً

حتى يكون له وزن وقافية » (٦) .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم « أن الشعر موزون مقفى ، وألغى بعضهم

التقفية ، وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر

عارض ، ككونه مبصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة ، أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس

للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جاز من الموزون مجرى كونه

مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك . التعرض ، ولقد صدق (٧) .

فالوزن إطار عام للموسيقى التي تشكل وفقاً لها قصيدة من القصائد ، والقافية تمثل

نوعاً من الختام لأبيات القصيدة ، وفي إطار القافية الواحدة يمكن أن تتعدد البحور ،

وفي إطار البحر الواحد يمكن أن تتعدد القوافي .

« فالقافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات

لغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن

يتأني بعده حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في

حدوث النغم في الأبيات . وهو مشمول عن الإيقاع الموحد ، ووحدة النغم بالقصيدة ،

وإن كان لا صلة له بجوهر الإيقاع الذي وجدناه بالشعر العربي ممثلاً فيما أسماه الخليل

بالتد « (٨) »

فالقافية جزء من الوزن الشعري للبيت وهي مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعياً
ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات .

وقد عالج بعض الشعراء المحدثين النظم بغير قافية ومن ذلك قول جميل صدق
الزهاوي^(٩)

يعيش رخي العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما في بنى الأرض العريضة قادرُ يخفف ويلات الحياة قليلاً
أفى الحق أن البعض يشبع بطنه وأن بطون الأكثرين تجوعُ

فالشاعر لم يلتزم نوعاً أو رويًا ، فالقافية الأولى مؤسسة والقافيتان الأخريان غير
مؤسستين ، ولهذا لا نجد توافقاً صوتياً ، أو إيقاعياً بين (مناكيد - قليلاً - تجوع) وهي
على التوالي (مفاعلين - فعولن - فعولن) وقد سبب هذا الاختلاف تنافراً بين هذه
الآبيات ، حيث جاء الإيقاع مختلفاً من حيث الوزن العروضى أيضاً فأفقد الآبيات
إنسيابها وترابطها الإيقاعى ولو اتحد الضرب ونوع القافية وكان الروى من مخارج متشابهة
لأمكن للشاعر أن يحقق الترابط الإيقاعى بين الآبيات .

ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية :

١ - الروى : وهو الحرف الذى يلزم تكراره فى نهاية كل بيت ، وإليه تنسب
القصيدة ، فيقال لامية المهلهل ، وعينية أبى ذؤيب ، وراثية الخنساء .

وجميع حروف المعجم تكون رويًا .. ويستقى الألف فى مثل قاما ، وألف
الإطلاق ، والألف التى تبين بها الحركة نحو أنا وحيلا ، والألف التى تكون بدلاً من
التونين نحو : رأيت زيدا ، والألف التى تكون بدلاً من النون الخفيفة نحو قوله :
« صبرت أم لم تصبرا » .

وكل ألف سوى هذه تكون رويًا ، والياء التى تكون للإطلاق لا تكون رويًا ،
والياء فى مثل « قومى » و « اذهبى » لا تكون رويًا ، وكل ياء سواهما تكون رويًا . وواو

الإطلاق لا تكون رويًا ، وكذلك واو الجمع نحو : قوموا واذهبوا ، .. والهاء التي تتبين بها الحركة نحو اقصه وارمه لا تكون رويًا ، ولا الهاء التي للتأنيث نحو طلحة وحمزة ، ولا هاء الإضمار ، نحو ضربته ، وضربتها ، فإذا سكن ما قبل الهاء كان رويًا نحو قوله : ليس خليلي بالخليل أنساه حتى أرى مصيبحه وممساه والهاء التي من الأصل قد تكون رويًا ومن ذلك قول رؤبه :

قالت أيللي لي ، ولم أسبه
ما العيش إلا غفلة المدله
لما رأتني خلق المموو
بعد غداني الشباب الأبلو^(١١) .

٢- الوصل :

يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء ، سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حرف الروى فإذا كان مضمومًا ، كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مفتوحًا كان ما بعدها الألف ، وإذا كان مكسورًا كان ما بعدها الياء . والحرف الرابع الهاء ساكنة ومتحركة^(١١) .

« فقد تكون الهاء فى الوصل أربع حالات ، ضم وفتح وكسر وسكون ولا يكون غيرها إلا ساكنًا »^(١٢) .

وقد تكون الألف والياء والواو للترنم بإشباع حركة الروى ، كإشباع الضمة من « الزلل » والفتحة فى (استماعاً) والكسرة فى (المائل) وقد تكون هذه الحروف أصلية كواو الجمع والألف المقصورة وياء المتكلم^(١٣) .
فالألف نحو قول الأعشى^(١٤) :

غشيت لليلى بليل خدورا وطالبتها ونذرت السندورا
فالراء هى الروى ، والألف بعدها ، وصل فالألف هنا للترنم .

أما الواو ففى قوله أيضاً^(١٥) :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ
فالواو تأتي من إشباع ضمة اللام فتنتطق «الرجلو» للترنم .
والياء مثل قوله أيضاً^(١٦) :

قد طفت ما بين بانقياً إلى عدن وطال في العجم ترحالى وتسيارى
فكان أوفاهم عهداً وأمنهم جاراً أبوك بعرفٍ غير إنكارٍ
فالوصل هو الياء التى جاءت ضميراً للمتكلم فى البيت الأول ، ثم الياء الناشئة من
إشباع كسرة الراء فى البيت وهو للترنم .
والهاء ساكنة نحو قول أبي تمام^(١٧) :

إذا المرء لم تستخلص الحزم نفسه فذروته لسلحادئات وغارية
والهاء متحركة نحو قول الأعمشى^(١٨) :

رحلت سمية غدوة أجهلها غضبي عليك لما تقول بداها
فاللام « روى والهاء بعدها وصل ، وسمى الوصل وصلاً لأنه وصل حركة حرف
الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين »^(١٩)

٣- الخروج :

وهو حرف متولد من إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ، ويكون بثلاثة أحرف
وهى الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل^(٢٠) .
فالألف نحو قول مسلم بن الوليد^(٢١) :

فى مقلتيك صفاء السحر ناطقة بلفظ واحدة شقى معانيها

والياء نحو قول ظافر الحداد^(٢٢) :

بدا شبيهه قبل ابتداء شبابه وولى الصبا عنه عقيب اغترابه
فالخروج هو الياء الناشئة من إشباع كسرة الهاء أمَّا الروى فهو حرف الباء .
- وأمَّا الواو فنحو قول رؤبة :

وبلد عامية أعمأوهو

« وإنما سمي خروجاً لبروزه وتجاوزه للوصول التابع للروى »^(٢٣) .

٤- الردف :

وهو حرف مد أولين قبل الروى مباشرة ، سواء أكان ألفاً أم واواً أم ياءً سواكن
فالألف مثل قول ابن المعتز^(٢٤) :
أسرع الشيب إلى بهم كان يدعوه أحب الدعاء
فالهزمة هي الروى والألف التى سبقتها هي الردف .

أما الواو والياء فإنهما قد يجتمعان فى قصيدة واحدة فى حين لا يكون مع الألف
غيرها ، ومن ذلك قول ابن المعتز^(٢٥) :

لبست صفرة فكم فتنت من أعين إذ رأيتسها وعقولو
مثل شمس فى الغرب تسحب ذيلاً صبغته بزغفران الأصيل
وكان المسواك يمتاح خمراً حين تجريه فوق ثغر صقيل
أنت يا عاذلى بهجرى أولى ربّ فرق بينى وبين العذولو
٥- التأسيس :

وهو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى اللخيل ، وهو متحرك ، وهو ألف لازمة
فى قوافى الأبيات جميعها ، وتركها فى بيت يكون عبأ وتعرف ألف التأسيس بالقرينة

ففي قول عنزة (٢٦) :

الشاعى عرضى ولم أستمها والناذرين إذا لم القهما دمي
ليست الألف في القهما ألف تأسيس ، لأن الأبيات الأخرى للقصيد غير مؤسسة
وليس لأنها من كلمة غير كلمة القافية ، فلا يلزم ورودها في كل أبيات القصيدة ، أما
قول عطية بن الخرع (٢٧) :

فإن شئتما ألقمتما ونتجتما وإن شئتما مثلاً بمثلٍ كما هما
وإن كان عقل فاعقلا لأخيكما بنات الخاض والفصال المقاحما
فالألف في « كما هما » ألف تأسيس لأنه بارزتها ألف التأسيس في « المقاحما » .

٦ - اللخيل :

وهو الحرف الذى يأتي بين الروى وألف التأسيس ، ويكون متحركاً وهو الهاء والحاء
في البيتين السابقين فالميم هي حرف الروى وقد فصلت الهاء بينها وبين ألف التأسيس في
البيت الأول ، وفصلت الحاء بينها وبين ألف التأسيس في البيت الثانى .
وقد يتكرر هذا الحرف في بعض الأبيات دون لزوم .

ج - عيوب القافية :

١ - الإيطاء :

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة التى تأتى في نهاية البيت بلفظها قبل سبعة أبيات .
ويرى القدماء أن هذا يدل على ضعف الشاعر ، وقد أجاز بعض الدارسين تكرار
الكلمة أكثر من مرة « إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيهام المقام » (٢٨) .
« أو كان في إعادتها متعة للنفس كلفظ الجلالة أو اسم الحبوب » (٢٩) .
وذكر الشري أن الإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد فإن
كان بمعنيين لم يكن إيطاء (٣٠) .

وذهب الخليل إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفق معناهما أو اختلف فهو إبطاء ، نحو « الثغر » تريد الفم ، وثغر تريد الحرب .. وإذا كان الاسم ينصرف إلى فعل نحو (ذهب تريد التبر) وذهب تريد الذهاب فلا يجعله إبطاء لأن العوامل لا تقع عليهما « (٣١) .

والذي أراه أن الشاعر المجيد المتمكن لا يجد هناك حاجة إلى التكرار فإذا كرر كلمة فإن هذا التكرار يأتي إضافة للمعنى وتقوية له ، ولا يأتي للضرورة .

٢ - الإقواء :

وهو اختلاف حركة الروى في قصيدة واحدة ، بأن يجيء بيت مرفوعاً وآخر مجروراً أو منصوباً ومن ذلك قول حسان بن ثابت (٣٢) :

لا عيب في القوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

٣ - الإصراف :

وهو اختلاف الجرى بفتح وكسر ، أو بفتح وضم ، والجرى حركة الروى المطلق أى المتحرك ، ومنه قول الشاعر (٣٣) :

أريتك إن منعت كلام يجيى أتمنعنى على يجيى السبكاء
ففى طرفى على يجيى سهاد وفى قلبى على يجيى البلاء

٤ - الإكفاء :

هو اختلاف حرف الروى في قصيدة واحدة . وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج . ومن ذلك قول الشاعر (٣٤) :

ولما أصابنى من الدهر نبوة شغلت وأطى الناس عنى شئونها
إذا القارع المكفى منهم دعوته أبرر وكانت دعوة يستديها

٥ - الإحازة :

وهي كالإكفاء غير أن الاختلاف هنا يكون في الحروف بعيدة الخارج ومن ذلك قول العجيز السلولى (٣٥) :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن البقاء قليلُ
رأى من رفيقيه جفاء وبيعة إذا قام يبتاع القلاص ذميمُ
فقال لخليه ارحلا الرجل إننى بمهلكة والعاقبات تدورُ
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيبُ
والآيات تتصل ببعضها اتصالاً موضوعياً والقافية مطلقة مردوفة ولهذا فإن تغيير
حرف الروى لم يؤثر تأثيراً واضحاً فى وحدة الآيات .

ويرى الدكتور عوفى عبدالرءوف أن هذه الآيات تمثل نوعاً من ثورة الشاعر
القديم على القافية « حيث أتى فى شعره بما لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى
القافية الحرة أو المرسله » (٣٦) .

٦ - التضمين :

تعلق البيت بالبيت الذى يليه كأن يأتي المبتدأ أو الفعل فى البيت ، ثم يأتي الخبر أو
الفاعل فى البيت الذى يليه .

ويعرفه التنوخى بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى » ومنه قول النابغة (٣٧) :

وهم وردوا الجفار على نعيم وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صالحات أتيتهم بودّ الصدر منى
فقد جاءت « إنى » فى نهاية البيت الأول ثم جاء خبر إن فى بداية البيت الثانى ،
ولاشك أن هذا يفتت وحدة الجملة ~~وتدققها حيث ينتهى الإيقاع~~ قبل الجملة
وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك فى دراستنا للتناسب بين الوزن والبناء
اللغوى .

٧- السناد :

هو عدم مراعاة الشاعر للتناسب قبل حرف الروى سواء فى الحروف أو الحركات وهو خمسة أضرب :

١- سناد التأسيس : وهو أن يأتي بيت مؤسساً ، وبيت غير مؤسس كقوله (٣٨) :

لو ان صدور الأمر يبدون للفقى كأعقبابه لم تلقه يتندم
إذا الأرض لم تجهل على فروجها وإذ لى عن دار الهوانى مراغم

٢- سناد الردف : وهو أن يجيء بيت مردوفاً وبيت غير مردوف ، ومن ذلك قول الشاعر (٣٩) :

إذا كنت فى حاجة مرسلأ فأرسل حكيماً ولا توصو
وإن ناصح منك يوماً دنا فلا تنأ عنه ولا تعصه
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور لسيباً ولا تقصو

٣- سناد الإشباع : وهو تغيير حركة الدخيل فيرد مضموماً ومكسوراً أو مضموماً ومفتوحاً أو مكسوراً ومفتوحاً . وورود الضمة مع الكسرة غير معيب ، أما ورودها مع الفتحه فمعيب . ومن أمثلة السناد قول الشاعر (٤٠) :

ولما أبت عيناى أن تتركا البكا وأن نجسنا سح الدموع السواكب
تثاءبت كى لا ينكر الدمع منكر ولكن قليلاً ما بكاء التثاؤب

٤- سناد الخلدو : وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدين ومن ذلك قول أمية بن أبي الصلت (٤١) :

تخبرك القبائل من معد إذا عدو سعابة أولينا
بأننا النازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقينا

٥ - سناد التوجيه : وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً وإن جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة فهو سناد عند الخليل . وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سناداً لكثرة في أشطار العرب ومن ذلك قول امرئ القيس^(٤٢) :

فلا وأبيك ابنه العامرى لا يدعى القوم أنى أفرز
تميم بن مرٍّ وأشياعها وكندة حولي جميعاً صُبُر
إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرض والسيوم قَسْر

د- أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن :

١ - المتكاوس : وهو أن يجتمع أربعة حروف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول العجاج^(٤٣) :

هلا سألت طللاً وحمماً

وهذه من الحالات التي تتوالى فيها الحركات فتصبح مستفعلن : مُتَعَلَّنٌ بعد حذف الثاني والرابع الساكنين ، ويرى التنوخى أن « الغريزة تنفر منه . ولا يكون إلا فيها ضربه مستفعلن »^(٤٤) .

٢ - المتراكب : وهو أن تنتهى القافية بثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول الشاعر^(٤٥) :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقت بأن ألقى لها فَرَجًا
٣ - المتدارك : وهو أن تنتهى القافية بمتحركين بعدهما ساكن ومنه قول زهير^(٤٦) :

ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم

٤ - المتواتر : وهو أن تنتهى القافية بحرف واحد متحرك بعده ساكن ومن ذلك قول الشاعر (٤٧) :

وإنى لخلو للخليل وإنى لمر لذي الأضعان أبدي له بُغضى
٥ - المترادف : وهو أن تنتهى القافية المردوفة بساكنين ومن ذلك قول طرفة بن العبد (٤٨) :

من عائدى الليلة أم من نصيح بت بهم ففؤداى قريح
فالياء هى الردف وهو حرف مد ساكن يسبق الروى ثم جاء الروى ساكناً وهذا النوع يكون فى القوافى المردوفة .

٦ - المصمت : ويكون فى القوافى المقيدة غير المردوفة ، وإذا كان المترادف يشمل كل القوافى المقيدة المردوفة فإن المصمت يحى فى بعض القوافى المقيدة غير المردوفة ومن ذلك قول أحدهم (٤٩) :

رفعت أذيال الحفى وأربعن مشى حيات كأن لم يفزعن
إن يمنع اليوم نساء تمنعن

هـ - أنواع القوافى من حيث الإطلاق والتقييد :
القوافى المطلقة :

١ - قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة بالهاء : ومن ذلك قول الأعشى (٥٠) :
يا جارتى بينى فإنك طالقة كذاك أمور الناس غادٍ وطارقة
فالقاف وهى الروى متحركة وموصولة بالهاء وبينها وبين ألف التأسيس الراء « اللخيل » وهو حرف متحرك .

٢ - قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة باللين : ومن أمثلتها قول الأعشى (٥١) :

أجدك ودعت الصبى والولائد . وأصبحت بعد الجور فهين قاصدا

فالدال وهي حرف الروى مسبوقه بألف التأسيس التي يفصلها عن الروى حرف متحرك هو الصاد « الدخيل » وهي أيضاً موصولة باللين الناشئ عن إشباع فتحة الدال .

٣- قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة بالهاء : ومنها قول الأعشى (٥٢) :

رحلت سمية غدوة أجالها غضبي عليك فما تقول بدالها
فاللام وهي الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين وموصولة بالهاء وألف الخروج .

٤- قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة باللمين : ومن ذلك قول المتنبي (٥٣) :

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام
فالميم وهي الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين ، وموصولة بالواو الناشئة عن إشباع الضمة .

٥- قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين : ومن ذلك قول

المتنبي (٥٤) :

ليس التعلل بالآمال من أربي ولا القناعة بالإقلال من شيمى
وما أظن بنات الدهر تركن حتى تسد عليها طرقها هممى
لم الليلي التي أضنت على جلدن برقة الحال واعذرنى ولا تلم
فالميم وهي الروى متحركة موصولة بالياء في البيت الأول والثاني التي هي ضمير المتكلم والياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم في البيت الثالث . وهي مجردة من الردف والتأسيس .

٦- قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء : مثل قول ابن

المعتز (٥٥) :

يسكرنى مرة بنخمرته ومرة بالفستون من نظيره

القوافي المقيدة

١ - قوافٍ مقيدة مؤسفة : ومن أمثلها قول الأعشى^(٥٦) :

قالت سمية من ملحتَ فقلتُ مسروق بن وائلُ
فاللام وهي الروى ساكنة قبلها الهمزة المتحركة « الدخيل » المسبوقة بألف
التأسيس .

٢ - قوافٍ مقيدة مجردة من الردف والتأسيس : ومنها قول الأعشى^(٥٧) :

لعمرك ما طول هذا الزمنُ على المرء إلا عناء مُعَنُ
٣ - قوافٍ مقيدة مردوفة : ومنها قول الشاعر^(٥٨) :

من عاذى الليلة أم من نصبح بت بهم ففؤادي قَرِيحُ
فاللام وهي حرف الروى جاءت ساكنة وجاء الردف حرف اللين قبلها . ومنه قول
أبي العتاهية^(٥٩) :

يانفس ما أوضح قصدَ السبيلُ خلقت يانفس لأمر جليلُ
و- الالتزام :

أو لزوم ما لا يلزم :

١ - في القافية : وهو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروى ، حرفاً مخصوصاً أو حركة
مخصوصة^(٦٠) .

وقد يلتزم بالحرف والحركة معاً ومن ذلك قول أبي العلاء المعرى^(٦١) :

ألا إنّما الدنيا نحوس لأهلها فما في زمانٍ أنت فيه سعودُ
يوصى الفقى عند الحمام كأنه يمر فيقضى حاجة ويعودُ

وما يشت من رجعة نفس طاعن
تسير بنا الأيام وهي حثيثة
عرفت سجايا الدهر أما شروره
إذا كانت الدنيا كذلك فَحَلَّهَا
ولا يرهبن الموت من ظل راكباً
وكم أنذرتنا بالسيول صواعق
مضت ولها عند القضاء وعودُ
ونحن قيام فوقها وعودُ
فنسقد وأما خيره فعودُ
ولو أن كل الطالعات سعودُ
فإن انحداراً في التراب صعودُ
وكم خبرتنا بالغمام رعودُ
فالدال هي الروى ، وهي مردوفة بالواو وموصولة باللين وهو الواو الناشئة من
إشباع ضمة الدال .

وقد التزم الشاعر بالواو بالنسبة للردف وكان يمكنه أن يستخدم الواو والياء ، ثم
التزم حرف العين وحركتها قبل الردف .
وقد ينوع الشاعر في الحروف تنوعاً واعياً ومن ذلك قول أبي العلاء (٦٢) :

أما الصحاب فمروا وما عادوا
سر قديم وأمر غير متضح
سيران ضدان من روح ومن جسد
الملك لله لاتنفك في تعب
ولا يرى حيوان لا يكون له
وما أومل عند الدهر مصلحة
وبيننا بلقاء الموت ميعادُ
فهل على كشفنا للحق إسعادُ
هذا هبوط وهذا فيه إصعادُ
حتى تزايل أرواح وأجسادُ
فوق البسيطة أعداء وحسادُ
وإنما هو إتلاف وإفسادُ

فالروى هو الدال ، وهو مردوف بالألف ، وقد التزم الشاعر بالعين قبل الألف في
الآيات الثلاثة الأولى ثم التزم بالسين في الآيات الثلاثة الأخيرة ، وقد مهد لهذا التغيير
بالسين والصاد في إسعاد وإصعاد التي تتوافق في الجرس مع ما التزمه في هذه الآيات
الأخيرة .

ولا شك أن هناك ضروب مصطنعة من الالتزام لم نشأ التعرض لها لما فيها من خروج
عن روح الشعر ، وروح البحث الذي آلتنا أن نلتزم فيه بالشعر الجيد .

٢ - الالتزام في بناء البيت : التوهم او البيت ذى القافيتين ويسميه البعض بالتشريع وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على واحدة منها^(٦٣) .

ومن ذلك قول الحريري^(٦٤) .

يا خاطب الدنيا الدنية إنَّها شرك الردى ، وقرارة الأكدارِ
دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا ، تبأ لها من دارِ
وإذا أظل سحابها لم ينتفع منه صدى ، لجهامة الغرارِ
غاياتها ما تنقضى وأسيرها لا يفتدى ، بجلائل الأخطارِ
ووزن هذه الأبيات :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
فهو من بحر الكامل .

فإذا وقفنا على « الردى » و « غدا » و « صدى » و « يفتدى » أصبحت الأبيات من مجزوء الكامل وتكون كما يلي .

يا خاصب الدنيا الدنية إنَّها شركُ الردى
دار متى ما أضحكت في يومها أبكتُ غدا
وإذا أظل سحابها لم ينتفع منه صدى
غاراتها ما تنقضى وأسيرها لا يفتدى

وقد وردت لهذا النمط نماذج عند شعراء العرب .. ، ففي طبقات الشعراء قال ابن سلام : سمعت سلمة بن عياش يقول : تذاكرنا جريراً والفرزدق ، والأحطل ، فقال قائل : من مثل الأحطل ! إن كان في كل بيت له بيتان إذ يقول^(٦٥) :

ولقد علمت إذا الرياح تروحت هدج الرئال ، تكهين شمالا
أنا نعجل بالعبيط لضيفنا قبل العيال ، ونقتل الأبطال
فالبيتان يمكن أن ينثيا عند الرئال والعيال .

ثانياً : القافية الداخلية

نبنى إلى هذا المصطلح الدكتور محمد عوفى عبد الرؤوف فقد ذكر القافية الداخلية وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر^(٦٦) .
وذكر أسماء كثيرة سنشير إليها إذا وجدنا لها نظيراً عند تناولنا لأنماط القافية الداخلية حيث إن ما ذكره يتصل بالقافية في الشعر الإنجليزي .

النمط الأول :

التصريع والتقفية :

الفرق بين المصراع والمقفى أن التصريع هو أن يقسم البيت نصفين ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع وتغير العروض للضرب ، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن وان كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن .. والمقفى مماثلة للضرب من غير تغيير^(٦٧) .

فالقصيدة التي تأتي عروضها في بحر الطويل مفاعيلن ، وضرها مفاعيلن يأتي البيت المصراع : عروضه كضره مفاعيلن مخالفاً كل أبيات القصيدة .

يقول المتنبي^(٦٨) :

نزور دياراً مانحِبُّ لها منغى ونسألُ فيها غير سَكَّانها الإذناً
ووزنه :

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
تقود إليها الآخذات لنا المدى عليها الكأمة المحسنون بها الظناً

ووزنه :

فعول مفاعلين فعول مفاعلين فعولن مفاعلين فعول مفاعلين
فالعروض في البيت الأول المصارع متحدة مع الضرب في التفعيلة أما في البيت غير
المصارع فإنها تختلف عن الضرب فهي مفاعلين والضرب مفاعلين .

والبيت المقفى هو البيت الذى تتماثل عروضه وضربه مع باقى أبيات القصيدة مع
اتفاق شطريه فى القافية ومن ذلك قول امرئ القيس (٦٩) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل
فالعروض فى البيت المقفى مفاعلين ، والضرب مفاعلين ، وكذا البيت الثانى وباقى
أبيات القصيدة . وأكثر مطالع الشعر القديمة إمّا مصرعة ، أو مقفاة ، وإطلاق
مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريح أشهر .
فالقافية الداخلية هنا هى القافية التى وردت فى نهاية الشطرة الأولى متحدة مع القافية
الأساسية للقصيدة .

النمط الثانى :

القافية الداخلية المترمة :

وفى هذا النمط نجد هناك قافية يلتزم بها الشاعر قد تختلف عن القافية الأولى ،
وهى قافية تأتى قصداً ومن ذلك قول أبى القاسم الشابى (٧٠) :

يا بنى أمى تُرى أين الصباح قد تقضى العمر والفجر بعيد
وطغى الوادى بمشبوب النواح وانقضت أنشودة الفصل السعيد
أين نابى هل ترامته الرياح أين غابى أين محراب السجود
خبروا قلبى فما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد

فالشاعر قد التزم قافية فى نهاية الشطرة الأولى تختلف من حيث الروى والنوع عن
قافية الأبيات ولاشك أن الشابى قد تأثر بطريقة الوشاحين .

ومن أمثلة التزام القافية الداخلية في الموشحات موشحة ابن سهل الإشبيلي المتوفى

نحو سنة ٦٥٠هـ التي يقول فيها^(٧١) :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكسر
فهو في حر وخفق مثلما	لعبت ريح الصَّبَا بالقبس
يابدورا أشرفت يوم النوى	غررا تسلك نهج الغرر
مالنفس في الهوى ذنب	منكم الحسنى وعن عيني النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى	والتداني من حبيبي بالفكر
كلما أشكوه وجدى بسما	كالربي بالعارض المنبجس
إذ يقيم القطر فيه مأتما	وهي من بهجتها في عرس
غالب لي غالب بالتؤده	بأبي أنديه من جاف رقيق
ماعلمنا مثل ثغر نضده	أقحوانا عصرت منه رحيق
أخذت عيناه منه العريده	وفؤادى سكره ما إن يفيق
فاحم اللمة معسول اللمي	ساحر الطرف شهى اللبس
وجهه يتلو الضحى مبتسما	وهو من إعراضه في عبس
أيها السائل عن جرمي لذي	لي جزاء الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجتيه	مشرقاً للشمس فيه مغرب
ذهب الدمع بأشواقى إليه	وله خد بلحظي مذهب

فالشاعر يلتزم بقافية داخلية في كل أبيات الموشحة محدثاً بها إيقاعاً يتراكب مع إيقاع القافية الأساسية للقصيدة ، وهو إلى جانب ذلك ينوع من قوافي الأبيات في حين يلتزم بقافية الأفعال ابتداء من القفل الأول الذي ورد مطلقاً للموشحة ، وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك عند دراستنا للموشحة .

والشاعر سواء في الموشحة أو في المقطوعة التي عرضناها لأبي القاسم الشابي يلزم نفسه في القافية الداخلية ، بقافية لها أسس القافية وشروطها ، كما يلزم نفسه بنظام معين

يتبعه في قصيدته بالنسبة لهذه القافية ، ومن ذلك قول محمود حسن اسماعيل في قصيدته
شاعر الفجر (٧٢) :

وشاعر في الفجر يسبى النهى	بسورة جللت على المائمه
خياله من سدره المنتهى	ولحنه من وتر الأنجم
عفّ الترانيم إذا نصها	كادت تضيء الظهر فوق الفم
معتبر اللحن ، إذا ما شدنا	ورجع الأنغام في فجره
تحالته مجمرة والصلدى	فوح التقى ينساب من ثغره
وسائر الكون له معبدا	أترعه الإيمان من طهره
النور لما صاح في جوّه	هلل بالأضواء من فرحته
ولاح كالنشوان من شدوه	يرقص من بشر على صيحته
كتم سر الشمس لم يروه	إلا لذاك الصبّ في نشوته

وتسير القصيدة على هذا النظام لكل ثلاثة أبيات قافيتان : قافية داخلية وقافية
خارجية .

النمط الثاني :

القوافي الداخلية العرضية أو غير اللازمة :

وهي قوافٍ ترد في نهاية الشطرة الأولى وبينها نوع من الاتفاق مع القافية قد يكون
تاماً ، وقد يكون غير تام ، وهي تحدث نوعاً من الإيقاع داخل الأبيات .

ومن ذلك قول ظافر الحداد (٧٣) :

تبدو شمس المعاني من بديهته	إذا دجت في رويّات النهى الظلم
له من العزم ما اشتدت مريرته	فليس يعقبه في فعله ندم
يرى من اليوم ما يأتي به غده	والشهر والعام حتى ليس ينخرم
سعادة الدهر أن يأتي ببغيته	تجرى ، وأيامه في قصده خدم
تناسب الناس طرا في محبته	كأنما جبلت من ذلك التسم

فالقافية الداخلية جاءت شبه عفوية لكنها أحدثت إيقاعاً داخلياً ربط بين الأبيات .

وقد يحدث الشاعر إيقاعاً قريباً من إيقاع القافية الأساسية ومن ذلك قول ابن المعتز (٧٤) :

يا جائرا في حكمه وساخطا من جرمه
وعاملا بظننه وجاهلا بعلمه
وقاتلا لعبده ومسرفا في ظلمه
وقد ينوع في إيقاع القافية ومن ذلك قول ابن المعتز في نفس القصيدة :

ورب ليل في الهوى سَاهَرَ عَيْنَ نَجْمِهِ
فمَرَّ يَمْشِي مَرِحًا مَلُوبًا لِكَمِّهِ
سَقِيًا لِأَنْسَى مَنْزِلًا أَظْلَالَهِ مِنْ كَرَمِهِ
كَمْ فِيهِ مِنْ يَوْمٍ مَضَى بِحَمَلِهِ لِأَذْمِهِ
ومن ذلك أيضاً قول لبيد بن ربيعة العامري في معلقته (٧٥) :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الْوَحْيَ سَلَامُهَا
دمن نجم بعد بين أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصايبها ودق الرواعد جودها فرهامها

ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم (٧٦) :

وقد علم القبائل من معد قبابا لى بأبطحها بنينا
بأننا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضينا
وأنا العاصمون إذا أطعنا وأنا العارمون إذا عصينا

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة^(٧٧) :

منازل الحى أقوت بعد ساكنها أمست تَرودُ بها الغزلان والبقرُ
تبدلوا بعدها دارا وغيرها صرف الزمان وفي تكراره غَيْرُ
وقفت فيها طويلا كى أسائلها والدار ليس لها علمٌ ولاخبرُ
دار التى قادنى حين لرؤيتها وقد يقود إلى الحين الفقى القدرُ
خود تضىء ظلام البيت صورتها كما يضىء ظلام الخندس القمرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكها ملء العناق ألوف جيها عطرُ
مكورة الساق مقصوم خلاخلها فمشبعٌ نَشِبٌ منها ومنكسرُ
هيفاء لفاء مصقول عوارضها تكاد من ثقل الأرداف تنبترُ

فالشاعر يجانس بين نهايات الشطرة الأولى ، وهو لا يلتزم بالشروط التى يلزم نفسه بها بالنسبة للقافية الأساسية ، ولا يلزم نفسه بنظام خاص يقدم من خلاله هذه القوافى الداخلية . ومن ذلك قول جميل بثينة^(٧٨) :

فلو كان لى بالصرم يابئن طاقة صرمت ولكفى عن الصرم أضعفُ
لها فى سواد القلب م الحب ميعة هى الموت أو كادت على الموت تشرفُ
وما ذكرتك النفس يابئن مرة من الدهر إلا كادت النفس تلتفُ
وإلا علتى عيرة واستكانة وفاض لها جارٍ من الدمع يذرفُ
وما استطرفت نفسى حديثا لخللة أسرُّ به إلا حديثك أطرفُ

ثالثاً : التكرار الصوتى

يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى ، أو تكرارها لفظاً دون المعنى ، أو إلى التقسيم الداخلى للبيت حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد ، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين .

ويرى ابن رشيق أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة : وهى أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى (٧٩) .

ويرى ابن الأثير أن حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً . وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك ، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقى فى شىء إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى تجنيساً ، وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه (٨٠) .

فاللفظان إذا تشابها فى الحروف واختلفا فى المعنى يكون ذلك جناساً أو تجنيساً أما إذا تشابها لفظاً ومعنى فذلك يكون تكراراً لفظياً .

أما بالنسبة للسجع فىرى بعضهم « أنه يختص بالمتنثر .. وهو تواطؤ الفواصل فى الكلام المتنثر على حرف واحد » (٨١) .

ويرى أن الأسجاع فى المتنثر كالتوافى فى الشعر (٨٢) .

وقيل إن السجع غير مختص بالمتنثر (٨٣) .

وقد أدخلوا التشطير والتصريع والمماثلة فى إطار السجع (٨٤) .

كما أدخلوها في إطار التجنيس .

وحيث إن المصطلحات كثيرة فإننا سنشير إلى ما ورد في كتب البلاغة وأشباهها فيما يتصل بالتكرار الصوتي ، سواء أكان ذلك واقعاً في إطار الجناس أو السجع أو التكرار أو التقسيم في الشعر العربي .

وسوف نرى أن المصطلح قد لا يختلف عن غيره في الدلالة وقد يختلف من جهة أو أكثر وقد تكون التسمية غير دقيقة أو غير واضحة .

وسوف نستعرض هذه الأنماط والتقنيات التي يستخدمها الشعراء في إحداث توقيع صوتي في قصائدهم سواء أكان ذلك تكراراً للحروف أو الحركات أو الألفاظ ، أو كان تقسيماً داخلياً للأبيات ، وهي :

١ - التكرار :

ويكون بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب .

ويرى ابن رشيق أنه « لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة الشوق ، والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب . كقول امرئ القيس ، ولم يتخلص أحد تخلصه فيما ذكر عبد الكريم وغيره ، ولا سلم سلامته في هذا الباب حيث يقول (٨٥) :

ديار لسلمي عافيات بذى الخال ألحَّ عليها كل أسحم هطَّال
وتحسب سلمى لاتزال كمهدنا بوادى الخزامى أو على رأس أو عالٍ
وتحسب سلمى لاتزال ترى طلاً من الوحش أو بيضا بميثاء محلالٍ
ليالى سلمى إذ تريك منضداً وجيداً كجيد الرَّم ليس بمعطالٍ

ويرى الدكتور عوني عبدالرؤف أنها تشبه قافية المطالع وهي اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر في بيتين متاليين (٨٦) .

ومن ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر (٨٧) :

وإنَّ صخرًا لمولانا وسيدنا وإن صخرًا إذا نشتو لنَحَارُ
وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نارُ

ومن التكرار قول عدى بن زيد مكرراً لفظة « الموت » (٨٨) :

لاأرى الموت يسبق الموت شئ نَعَصُ الموت ذا الغنى والفقيرا
وهذا التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة
فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ، ومن هذا التنوع كثرت المصطلحات ، وكله واقع
في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي فمن التكرار الصوتي الذي لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار
اللفظة قول الأعشى (٨٩) :

غشيت لليلي بليلي خدورا وطالبتها ونذرت النذورا
فالشاعر يكرر : ليلي وليل ، ونذر والنذور .
وهناك تكرار الصيغة ومن ذلك الأعشى (٩٠) :

فأقللت قوما وأعمرتهم وأخربت من أرض قوم ديارا
فالشاعر يكرر صيغة أفعل متصلة بتاء الفاعل المخاطب ثلاث مرات وهو تكرار
يعطى البيت بعداً إيقاعياً ظاهراً .

وقد يتصل التكرار بأسلوب من الأساليب فمن تكرار القدما لأساليب النفي
ما نراه في آخر البيت ، ومن ذلك قول المرقش الأكبر (٩١) :

مقابل بين العواتك والـ غلّف لانكس ولا تَوَم
وقول زهير (٩٢) :

يقسم ثم يسوى القسم بينهم معتدل الحكم لا هار ولا هشم
وقول الأعشى (٩٣) :

لامرئ يجعل الأداة لريب الدَّ هر لامسند ولا زمال
وهناك التكرار في النفي الذي يشبه المقابلة ومنه قول زهير (٩٤) :

وما إن أرى نفسى تقيها كريمتى وما إن تقي نفسى كريمة ماليا

وقول عبيد بن الأبرص^(٩٥) :

فما عيش من يرجو هلاكى بضائرى ولاموت من مات قبلى بمخلىدى
وقد يتكرر النفى بما يشبه القوافى الاستهلالية فى الشعر الإنجليزى .

ومن ذلك قول الأعشى^(٩٦) :

وما إن على قلبه غمرة وما إن بعظم له من وهن
وما إن على جاره تلفه يساقطها كسقاط اللجن
وقوله أيضاً مصوراً غيراً رجل على زوجته اللعوب :

فليس بمرج على صاحب وليس بمانعه أن تحجورا
وليس بمانعها بايها ولا مستطيع بها أن يطيرا

وهناك تكرار يجمع بين أكثر من أسلوب ومن ذلك ما قاله عبد قيس ابن خفاف
بوصى ابنه^(٩٧) :

وإذا هممت بأمر شراً فائتد وإذا هممت بأمر خير فافعل
وإذا أتتكَ من العدو قوارص فاقرص كذاك ولا تقل لم أفعل
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا ترجو القواضل عند غير المفضل
وإذا لقيت القوم فاضرب فيهم حتى يروك طلاء أجرب مهمل
واستغن ما أغنك ربك بالغنى وإذا تصبك خصاصة فتجمل

فالتكرار يشمل تكرار الشرط ، والفعل الماضى ، والأمر ، إلى جانب تكرار بعض
الألفاظ والحروف فنجد تكراراً لحرف الراء فى الأبيات الثلاثة الأولى .

والتكرار اللفظى كما يلى :

إذا همت بأمر فاقرص
فواقرص

استغفن . أغناك . الغنى

ومن أمثلة التكرار في الأمر ما قاله ذو الأصبغ العدواني (٩٨) :

أأسيد إن مالا ملكك تنفسر به سيرا جميلا
آخ الكرام إن استطعت ت إلى إختائهم سبيلا
فاحفظ وإن شحط المزرا ر أخوا أختيك والزميلا
واشرب بكأسهم وإن شربوا به السم الثميلا
واركب بنفسك إن همم ت بها الخزونة والسهولا
أهن اللثام ولا تكن لإختائهم جملا ذلولا
وصل الكرام وكن لمن تـرجو مودته وصولا
ودع الستوانى فى الأمور ر وكن لها سلسا ذلولا
ودع النى بعد العشيـرة أن يسيل ولن يسىلا
وابسط يديك بما ملك ت وشيد الحسب الأثيلا
واعزم إذا حاولت أمـرـا يفرج لهم السخىلا
فأفعال الأمر تتكرر بصورة لافتة للنظر فى صيغ متعددة ، وإلى جانب تكرار هذه الصيغ فهناك تكرار صوتى على هذا النحو :

سر سيرا ، آخ إختاء ، أخوا أختيك ، اشرب شربوا .

أهن اللثام ولا تكن ذلولا .

وصل الكرام وكن وصولا .

ودع وكن سلسنا ذلولا .

أن يسيل ولن يسىلا .

الحسب الأثيلا .

وقد نجد الشاعر يكرر النهى ومن ذلك قول حاتم الطائي (٩٩) :

فلا تسألنى وأسألنى أى فارس إذا بادر القوم الكنيف المسترا

ولانسألني واسألني أي فارس إذا الخيل جالت في قنأ قد تكسرا
فهو يكرر شطرة كاملة وهو نمط تكرر عند بعض الشعراء الجاهليين^(١٠٠) .

ومن التكرار تكرر أسلوب الاستفهام ومنه قول امرئ القيس^(١٠١) :

ألا عم صباحا أيها الظلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيد مخلد قليل الهموم مايبيت بأوجالو
وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوالو

ومن قول زهير بن أبي سلمى^(١٠٢) :

هل في تذكر أيام الصبأ فنذ أم هل لما فات من أيامه ردد
أم هل يلامن بالك هاج عبرته بالحجر إذ شفه الوجد الذي يجد

ومن ذلك قول الخنساء^(١٠٣) :

فن لقرى الأضياف بعدك إن هم قبا لك حلوا ثم نادوا فأسمعوا
ومن لهم حل بالجار فادح وأمر دهي من صاحب ليس يرفع
ومن جلسيس مفحش لجليسه عليه بجهل جاهدا يتسرغ

ومن قول بشر بن أبي خازم^(١٠٤) :

أي المنازل بعد الحى تعترف أم ما صباك وقد حكمت مطرف
أم ما بكاؤك في دار عهدت بها عهدا فأخلف أم في آيا تقف

وهناك تكرر للقصر ومن ذلك قول الأعشى^(١٠٥) :

فلا وأبيك لانعطيك منها طوال حياتنا إلا سنانا
وإلا كل أسمر وهو صدق كأن الليط أنبت خيرزاننا
وإلا كل ذى شطب صقيل يقعد إذا علا العنق الجرانا

ومن تكرار القصر أيضاً قول عدى بن رعاء الغساني^(١٠٦) :

ليس من مات فاستراح بميت إنمّا الميت ميت الأحياء
إنمّا الميت من يعيش ذليلاً سيئاً باله قليل الرجاء

فهذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي ولكل أسلوب إيقاعه الخاص ، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، حسياً أم معنوياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية .

وسنرى في الصفحات التالية ضرباً من التكرار من خلال بعض المصطلحات البلاغية التي قدمها البلاغيون والدارسون .

فقد يكون التكرار تكراراً للحروف أو الحركات كما أشرنا . أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء ، أو أفعال ، أو تكراراً للصيغ .

وقد أشار إلى هذه الظاهرة أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في دراسته لموسيقى الشعر الجاهلي فقال « حقق الشاعر القديم التكرار الصوتي » بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة :

أولها : تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة . والثاني : تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تحبيراً موسيقياً خاصاً لتؤدي بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية ، إلى توفير إيقاع موسيقى خاص بكل بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تنفق أو تختلف مع حركة القافية والروي ، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيراً ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد^(١٠٧) .

ولنقطع بعض الأبيات من ميمية علقمة بن عبده لنرى صورة لذلك التكرار الموسيقي .

يقول علقمة (١٠٨) :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم هل كبير بكى لم يقض عبرته
لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا رد الإماء جمال الحى فاحتملوا
عقلاً ورقماً تظل الطير تتبعه يحملن أترجة نضج العبير بها
بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا والجد نافية لئال مهلكه
والحمد لا يشتري إلا له ثمن والجهل ذو عرض لا يستراد له
ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه

ففى البيت الأول : تكرر للميم والتاء ، وفى البيت الثانى : تكرر الحرف الراء ،
وفى البيت الثالث : تكرر للميم والزاي والظاء ، وفى الرابع : نجد نوعاً من التماثل بين
الحى واحتملوا ، والخامس : فيه تماثل بين نافية ومهلكة وتكرار اللام ، وفى التاسع
تكرار اللام والنون ، والعاشر تكرار اللام ، وفى البيت الأخير تكرار لفظى : (مطعم ،
مطعمه - الغنم .. الغنم والمحروم محروم) وفيه ما يسمى بالمجاورة .

ولتأمل أبياتاً للمتنبى يقول فيها (١٠٩) :

بسم التعلل؟ لأهل ولاوطن أريد من زمنى ذا أن يبلغنى
لا تلتق دهرك إلا غير مكترث فما يدوم سرور ماسرت به
لاندبم ، ولا كأس ولا سكن ما ليس يبلغه فى نفسه الزمن
ولا يرد عليك الفاتت الحزن هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم في إثر كل قبيح وجهه حسنٌ
ماكل مايتحنى المرء يدركه تجرى الرياح بما لا تشتهي السفنُ
رأيتكم لايصون العرض جاركم ولايدر على مرعاكم اللبِنُ
جزاء كل قريب منكم ملل وحظ كل محب منكم ضغنُ

في البيت الأول : تكرر للنق وتقسيم ثلاثي للشطرة ، وتكرار للتون وللنون . وفي
الثاني نجد تكراراً معكوساً : زمني أن يبلغني .. يبلغه .. الزمن ، وفي الثالث والرابع
تكرار للراء . وفي الخامس تكرر للمد بالواو ، وللهاء ، وتكرار لصيغة الفعل الماضي
(فعل) ، وفي السادس تكرر للنون والتونين ، وفي السابع تكرر للراء ، وفي البيت
الأخير نوع من التشطير .

وقد درس الأقدمون التكرار الصوتي في إطار مصطلحات كثيرة ، مقننين بذلك
لأنواعه . وتقسيمهم لأنواع التكرار الصوتي يدل على دقة النظر ، وعلى إمكانات اللغة
العربية وإمكانات الشعر العمودي الموسيقية ، وهي إمكانات يتيحها الوزن في صورته
المكتملة .

ويجب أن يُلاحَظ أن بعض المصطلحات ترد في إطار المحسنات المعنوية ،
والمحسنات اللفظية بنفس الاسم في بعض الكتب القديمة كما أن النمط الواحد قد تتعدد
أسماءه .

٢- التقسيم .. أو القوافي الداخلية المتعددة :

ورد هذا النمط قديماً في أشعار الجاهليين بصور متفرقة ومن ذلك قول امرئ
القيس (١١٠) :

فتور القيام ، قطيع الكلا م ، تفر عن ذي غروب نخر
ومنه قول تأبط شراً (١١١) :

جمال ألوية ، شهاد أندية قوال محكمة ، جواب آفاق

ومنه قول الأفوه الأودي (١١٣) :

سود غدائرها ، بلج محاجرها كأن أطرافها ، لما اجتلى الطنف
ويسمى أبو هلال العسكري هذا التقسيم « الترصيع ، وهو أن يكون حشو البيت
مسجوعاً » (١١٣) .

ويلفت النظر أن الخنساء قد استخدمت هذا النمط من التقسيم الذي تتعدد فيه
القافية الداخلية بكثرة ومن ذلك قولها في وصف أخيها (١١٤) :

فالحمد خلته ، والجود علته والصدق حوزته ، إن قرنه هابا
خطاب مفصلة ، فراج مظلمة إن هاب مفضعة ، أتى لها بابا
حال ألوية ، شهادة أنجية قطاع أودية ، للوتر طلابا
فالشاعرة تلمز نفسها بتلك القافية الداخلية المتعددة ، إلى جانب القافية الأساسية
للقصيدة ، ولا شك في أن هذا النمط كان منطلقاً لظهور ما سمي بالمزدوج والموشحة
فما بعد .

ويمكننا عرض هذه الأبيات بصورة أخرى تشبه إلى حد كبير تلك التقنيات التي
استخدمها بعض الشعراء القدماء والمحدثين وبخاصة شعراء المهجر فتكون الصورة
كما يلي :

فالحمد خلته	والجود علته
والصدق حوزته	إن قرنه هابا
خطاب مفصلة	فراج مظلمة
إن هاب مفضعة	أتى لها بابا
حال ألوية	شهادة أنجية
قطاع ألوية	للوتر طلابا

فالأبيات تصبح أشبه بالمرعبة أو المزدوج والشاعرة تحافظ على أن يأتي كل قسم أو
شطر على نفس وزن الشطرة الأخرى فالوزن كما يلي حسب كل بيت :

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن ذلك قولها أيضاً وصف أخيها^(١١٥) :

حمال ألوية ، هباط أودية شهادة أندية للجيش جرار
فعال سامية ، وواد طامية للمجد بانية ، تفنيه أسفار
نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار
حامى الحقيقة ، محمود الخليفة مهـ لدى الطريقة ، نفاع وضرار

وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب من التقسيم ومنه قول عبيد بن الأبرص^(١١٦) :

بُحًا حناجرها ، هدلا مشافرها تسم أولادها في قرقر ضاحي
ومن ذلك قول المرقش الأكبر^(١١٧) :

بيض مفارقنا ، تغلى مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا
ومنه قول الأعشى^(١١٨) :

طويل النجاد ، رفيع العما د ، يحى المضاف ، ويعطى الفقيرا
وقوله أيضاً^(١١٩) :

كأن مشيتها ، من بيت جارتها مر السحابة ، لا ريث ولا عجل
هركولة فنق ، درم مرافقها كأن أحمصها ، بالشوك متعل
وقد يجمع الشاعر بين أنواع مختلفة من التقسيم مستخدماً ضرباً من القوافي
الداخلية ، ومن ذلك امرئ القيس في قوله^(١٢٠) :

تروح من الحى أو تبتكر وماذا عليك بأن تنتظر
أمرخ خيامهم أم عشر أم القلب في إثرهم منحدر

برهرمة ، رودة ، رخصة كخرعوبة البانة المنفطر
فتور القيام ، قطيع الكلا م ، تفتت عن ذى غروب خصر
كأن المدام ، وصبوب الغمام وريح الخزامى ، ونشر القطر
يعمل به برد أنيابها إذا طرب الطائر المستحز

فهو يستخدم التقفية في البيتين الأولين ثم يقسم الشطرة الأولى من البيت الثالث
تقسيماً ثلاثياً مستخدماً كلمات متجانسة ، ثم يستخدم التقسيم الثنائي في الشطرة الأولى
من البيت الرابع ثم يقسم البيت الخامس تقسيماً رباعياً . ونرى نوعاً آخر من التقسيم في
نفس القصيدة في وصفة للفرس (١٢١) :

وعين لها حدره بدره شقت مآقيهما من أحر
إذا أقبلت قلت دباءة من الخضر مغموسة في الغدر
وإن أدبرت قلت أنفية ململمة ليس فيها أثر
وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفها مسبطر
لها وثبات كوئب الظباء فوادٍ خطاء ووادٍ مطر
وتعد كعدو نجاة الظبا ء أخطأه الحاذق المقتدر

٣- رد الأعجاز على الصدور :

وهو أنواع : منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول .
ومن ذلك قول عنتره بن شداد (١٢٢) :

فأجبتها إن المنية منهل لا بد أن أسقى بكأس المنهل
وكذلك قول جرير (١٢٣) :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا أبشر بطول سلامة يامربع
ومنه ما يوافق أول كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الآخر كقول
الشاعر (١٢٤) :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعى الندى سريع
ومنه ما تكون الكلمة منفردة تقابل جمعها ومن ذلك قول الأعشى^(١٢٥) :
خلقت هند لقلبي فتنة هكذا تعرض للناس الفتن
وهناك أنماط أخرى لردّ الأعجاز على الصدور يمكن الرجوع إليها في كتب
البلاغة .

٤ - المجاورة :

« وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت تقع كل واحدة منها بجانب الأخرى أو
قريباً منها من غير أن تكون لغواً لا يحتاج إليه »^(١٢٦) .
ومن ذلك قول علقمة^(١٢٧) :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطمعه أنى توجهه والمحروم محروم
ف نجد مطعم ومطعم ، الغنم والغنم ، المحروم ومحروم ، وهو نوع من التكرار اللفظي
يقع في كلمات متجاورة أو متقاربة ، ومن ذلك قول أبي هلال العسكري^(١٢٨) :
ألمسها وقد لبست حريراً فأحسبها حريراً في حريير
فأنس ثم لهو ثم زهرٌ سرورٌ فى سرورٍ في سرورٍ
وهذا نمط من التكرار أو التريد .

٥ - التذييل أو التطريف :

ويقع في نهايات الأشرطة ، حيث تتشابه لفظتان أو أكثر في الحروف وتزيد أحدهما
عن الأخرى بحرف أو أكثر ، وقد تناوله القزويني في إطار الجنس الناقص ومن ذلك
قول أبي تمام^(١٢٩) :

يدون من أيدي عواصي عواصم تصول بأسيايفٍ قواصي قواصبي
ومنه قول أحدهم^(١٣٠) :

أيها الصاحب الذي فارقت عي
نحن في المجلس الذي يهب الرا
نتعاطى التي تنسى من اللذ
فأتره تلفَ راحةٍ ومجيا
خني ونفسى منه السنا والسنا
حة والمسرح الغنى والغناء
ذة والرقعة الهوى والهواء
قد أعدًا لك الحيا والحيا
ومنه قول الخنساء (١٣١) :

إن السبكاء هو الشفا ء من الجوى بين الجوانح
والذي نلاحظه أن من التذييل ما يأتي في أطراف الأبيات ولا تكون له علاقة في

الإيقاع مع الأبيات الأخرى ، ويكون هذا تذييلًا أو تطريفًا ، أما ما كانت له علاقة
مع غيره من الأبيات فإننا سندرسه في إطار التطريز .
وقد استخدم العسكري التذييل في إطار المعاني ، وهذا ما لا يتفق ودراستنا
الصوتية (١٣٢) .

٦ - التوشيح :

التوشيح هو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم مثنى ثم يأتي باسمين مفردين هما عين
ذلك المثنى يكون الآخر منها قافية بيته (١٣٣) .
ومن ذلك قول البحترى (١٣٤) :

ومنى تسامنا الوصال ودوننا يومان : يوم نوى ويوم صدود
ويمكن أن يدخل هذا إذا تكرر في إطار التطريز كما سنرى .

٧ - التطريز :

وهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن كالطرز في
الثوب (١٣٥) .

ومن ذلك قول الخنساء (١٣٦) :

مشى السبقي إلى هيجاء مضلعة
فما عجول على بوتطيف به
ترتع مارتعت حتى إذا اذكرت
لاتسمن الدهر في أرض وأن ربت
يوماً بأوجد مني يوم فارقي
له سلاحان : أنياب وأظفار
ها حنينان إصغار وإكبار
فإنما هي إقبال وإدبار
فإنما هي نخنان وتسجار
صخر وللدهر إحلاء وإمرار

فنحن نجد الشطرات الثواني قد انتهت بكلمات متوازنة ومتجانسة قبل القافية ، ومن ذلك أيضاً قول الخنساء أيضاً (١٣٧) :

تعرفني الدهر نساً وحزاً
كأن لم يكونوا حمى يتقى
وكانوا سراة بني مالك
هم منعوا جارهم والنسا
بيض الصفاح وسمر الرماح
وخيل تكدس بالدار عين
جززنا نواصي فرسانها
فمن ظن ممن يلاقى الحروب
نعفٌ ونعرف حق القرى
ونلبس في الحرب نسج الحديد
وأوجعي الدهر قرعاً وغمزاً
إذ الناس إذ ذاك من عزٍّ برّاً
وزين العشيّة مجدّاً وعزّاً
يحفز أحشاءها الموت حفزاً
فبالبيض ضربا وبالسمر ونخراً
ونحت العجاجة يجمزن جمزاً
وكانوا يظنون أن لن تجمزاً
بأن لن يصابَ فقد ظن عجزاً
ونتخذ الحمد مجدّاً وكنزاً
ونلبس في الأمن نخزاً وقزّاً

فالشاعرة تحشد كثيراً من الوسائل الإيقاعية في هذه الأبيات ، فإلى جانب التطريز نجد أيضاً رد الاعجاز على الصدور ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوتي حتى إن الأبيات لتبدو مطرزة تطريزاً ومزركشة زركشة هي غاية في الدقة والتنوع .

٨- الشطير :

وهو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتبادل أقسامها مع قيام كل منهما بنفسه واستغناؤه عن صاحبه (١٣٨) .

وهو يتصل بالمبنى والمعنى ، ومنه قول أبي تمام (١٣٩) :

مصعد من حسنه ومصوب وجمع من نعته ومفروق
وقول أوس بن حجر (١٤١) :

فتحدركم عيس إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب

٩- التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل :

وهو نوع من المقابلة المعنوية والتركيبية ، ومنه قول الأعشى (١٤١) :

جاع الهوى فى الرشد أدنى إلى التنى وترك الهوى فى الغى أنجى وأوفق
وقوله أيضاً (١٤٢) :

أجارتكم بسل علينا محرم وجارتنا حل لكم وحليلها
وقوله أيضاً (١٤٣) :

لايرقع الناس ماأوهى وإن جهدوا طول الحياة ولايوهون مارقعا
لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد بعد من ذى فرقة جمعا
فهذا نمط من التركيب الثنائى يقوم على التقابل الذى يعتمد على تقنية اللغة .
ففى المثال الأول نجد التقابل كما يلى :

جاع الهوى + ترك الهوى .

فى الرشد + فى الغى .

أدنى + أنجى .

أما التقابل فى الأخير فكما يلى : لايرقع الناس ما أوهى = لا يوهون ما رقعا .

ما يرد من جميع = ما يرد من ذى فرقة .

فرقة + جمعا .

ولاشك أن التقابل التركيبي اللفظي يتولد عنه موسيقى ظاهرة ، أما المعنوي فيتولد عنه موسيقى خفية .

١٠ - التوشيح أو التبيين :

وهو يتصل بالإطار اللفظي والمعنوي .

وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره . وصدوره يشهد

بعجزه (١٤٤)

ومنه قول الشاعر (١٤٥) :

هي الدر مثوراً إذا ما تكلمت وكالدرّ منظوماً إذا لم تكلم
وقول الآخر (١٤٦) :

فأما الذي يحصيم فمكثر وأما الذي يطريهم فمقلل
ويمكن أن يضاف إليه ما سماه البعض بالعكس حيث يجعل الجزء الأخير منه في
الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل ومنه قول الشاعر (١٤٧) :

جهلت ولم تعلم بأنك جاهل فمن لي بأن تدرى بأنك لا تدرى
وقول الآخر (١٤٨) :

لسانى كستوم لأسراركم ودمعى نموم لسرى مذيع
فلولا دموعى كتمت الهوى ولولا الهوى لم تكن لي دموع
ولاشك أن هذه الأغماط يدخل في إطارها بعض أغماط التجنيس ومن ذلك قول
الشاعر (١٤٩) :

فدو الحلم منا جاهلٌ دون ضيفه وذو الجهل منا عن أذاه حلیم

ومن ذلك قول الشنفرى الأزدي^(١٥٠) :

وإنى لخلو إن أريد حلاوقى ومثراً إذا نفس العزوف أمرت

وقول العجيز السلولى^(١٥١) :

يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً وكل الذى حملته فهو حامله
فهذه النماذج يمكن أن تقع فى نطاق التشطير أو فى نطاق التجنيس أو المقابلة أو
بعض المصطلحات الأخرى .

١١ - تشابه الأطراف :

تشابه الأطراف : هو أن يعيد الشاعر اللفظة التى وردت فى القافية فى أول البيت
الذى يلى البيت الذى وردت فيه^(١٥٢) .

ومن ذلك قول أبى ذؤيب الهنلى^(١٥٣) .

وإن حديثاً منك لو تبدلنيه جنى النحل فى ألبان عوذٍ مطافل
مطافيل أبكار حديث نتاجها تشاب بماء مثل ماء المفاصل
حيث جاءت لفظة مطافل فى آخر البيت الأول ، ومطافيل فى أول البيت الثانى .

ومنه قول قيس لبنى^(١٥٤) :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتيم
يتيم جفاه الأقرىون فجسمه نحيل وعهد الوالدين قديم
ومنه قول عمر بن أبى ربيعة^(١٥٥) :

فلم أستطعها غير أن قد بدا لنا عشية راحت كفها والمعاصم
معاصم لم تضرب على الهم بالضحى عصاها ووجه لم تلحه السائم

ولاشك أن هذا يحدث إيقاعاً متناغماً إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسى حيث يبدو أن الشاعر يركز البنية اللغوية حول محور لفظى هو مطافيل فى النموذج الأول ، ويتم فى الثانى ومعاصم فى الثالث .

١٢ - التريديد :

وهو أنواع شتى وقد عرفه ابن أبى الإصيح بأن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددتها بعينها ويعلقها بمعنى آخر^(١٥٦) .

ولست أدرى لماذا اشترطوا تعليق المعنى فى أحدهما بمعنى آخر والتريديد مصطلح صوتى لامعنى ، وأرى أن ذلك يمكن أن يكون متعلقاً بتريديد لفظة ، دونما أى شروط أخرى وهو يلتقى مع التكرار والجناس ، والمجاورة ، وتشابه الأطراف .

ومن ذلك قول ذى الإصيح العدوانى^(١٥٧) :

إني أبى أبى ذر محافظتة وابن أبى أبى من أبيسين
لا يخرج القسر منى غير مأبية ولا ألين لمن لا يبتغى لىنى
عف ندود إذا ما خفت من بلد هونا فليست بوقاف على الهون
كل امرئ صائر يوماً لشيتمته وإن تخلق أخلاقاً إلى حين
ففى البيت الأول : نجد تريديداً متعدداً حيث تكررت لفظة « أبى » أربع مرات ثم انتهى البيت بجمعها (أبين) .

وفى البيت الثانى : نجد تريديداً بين : ألين - لىنى .

وفى الرابع هونا - هون .

وفى الخامس تخلق - أخلاقاً .

وهو نمط من التجنيس الصوتى . ولهذا التكرار أثره فى البناء الموسيقى والمعنى .

ومن ذلك قول قيس لىنى^(١٥٨) :

إلى الله أشكو فقد لىنى كما شكاً إلى الله فقد الوالدين يتيمُ

يتيمٌ جفاه الأتربون فجسسه
بكت دارهم من نأيهم فتهللت
أمتعبرا ييكي من الشوق والهوى
نهضنى من حب لبي علائقُ
ومن يتعلق حب لبي فؤاده
فإني وإن أجمعت عنك تجلداً
وإن زمانا شتت الشمل بيننا
أفي الحق هذا أن قلبك فارغ

فالشاعر في البيت الأول يكرر « إلى الله وأشكو... شكاً » ، « فقد » كما يكرر لفظة
« يتيم » في الأول والثاني ، ثم نجد لفظة بكت ، ييكي ، ييكي ، في الثالث والرابع .

كما نجد لفظة (حب) تكررت ثلاث مرات في الخامس والسادس . وتكرر قوله :
« حب لبي » مرتين ، ونماثل بين (يعيش وما عاش) .

ونجد تكراراً صوتياً لحرف النون في هذين البيتين وفي البيت الثامن نجد تكراراً
للشين وهو بمثابة تمثيل صوتي لحدث التشتت والتمزق .

وهناك تكرار للفظه قلبي في البيت الأخير ونوع من المقابلة التي جاءت صفة لقلب
وأحدثت موسيقى خفية تتعلق بذلك التضاد بين المعاني .

ومن هذا نمط يقال له الصدى اشتهر عند أصحاب الموشحات وله أنماط مختلفة .
ومن ذلك قول ابن زهر الإشبيلي في إحدى الموشحات (١٥٩) :

قلبي من الحب غير صاح .. صاح
وإن لحاني على الملاح .. لاح
وإنما بغية اقتراحي .. راحي
وإن دري قصر وشاني .. شاني

١٣ - التعطف :

وهو يشبه التردد ، وهو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف ويكون في القوافي .

ومن أجمل ما قيل في التعطف قول الشاعر^(١٦٠) :

يا طيب نعمة أيام لنا سلفت وحسن لذة أيام الصبا عودي
أيام أسحب ذيل في بطالتها إذا ترنم صوت الناي والعود
وقهوة من سلاف الخمر صافية كالمسك والعنبر الهندي والعود
تسّل عقلك في لين وفي لطفٍ إذا جرت منك مجرى الماء في العود

فعودي الأولى : فعل أمر ، والثانية : آلة موسيقية ، والثالثة : نبات عطري والرابعة : عود النبات .

١٤ - الإحصاء أو التسهم :

وهو أن يجعل قبل العجز من الفقر أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروي ، ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزة إلى ما تستطيع

وهو يشبه التشطير والتوشيح ، والعكس . ومن ذلك قول جنوب :

فأقسم يا عمر لو نهبك إذا نهبك داء عضالا
إذا نهبك ليث عريسة مفيئاً مفيئاً نفوساً ومالا
وخرق تجاوزت مجهولة بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه الهلالا

أرادت مفيئاً نفوساً ، ومفيئاً مالا فقابلت مفيئاً بالنفوس ومفيئاً بالمال ، وكذلك قولها في البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمساً ، ولما ذكرت الليل جعلته هلالاً لمكان القافية ولو كانت رائية لجعلته قرأ^(١٦١) .

وذكر ابن رشيقي من جيد التسهيم قول بعضهم (١٦٢) :

لو أننى أعطيت من دهرى المنى وما كل ما يعطى المنى بمسد
لقلت لأيام مضين : ألا راجعى وقلت لأيام أتين : ألا ابعدى

وكذلك قول الآخر (١٦٣) :

حبيبي غداً لاشك فيه مودع فوالله ما أدرى به كيف أصنع
فيا يوم لأدبرت هل لك محبس وياغد لأقبلت هل لك مدفع
إذا لم أشبعه تقطعت حسرة وواكبدى إن كنت ممن يشيع
ويرى ابن رشيقي أن هذه التسمية من تسهيم البرود ، وهو أن ترى ترتيب الألوان
فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده (١٦٤) .

١٥ - التفويف :

المشبه بالبرد المفوف وهو الذى يخلط وشبه شئ من بياض وهو كقول جرير (١٦٥) :

هم الأخيار منسكة وهديا وفي الهيجا كأنهم صقور
بهم حذب الكرام على المعالي وفيهم عن مساءتهم فتور
خلائق بعضهم فيها كبعض يؤم صغيرهم فيها الكبير
عن النكراء كلهم غبى وبالمعروف كلهم بصير
وقد جاء فى بديع القرآن لابن أبى الإصبع أن التفويف : إتيان المتكلم بمعان
شئى .. كل فن فى جملة منفصلة عن أختها بالسجع غالباً ، مع تساوى الجمل فى
الزنة (١٦٦) .

ومنه قول المتنبي (١٦٧) :

بسم التعلل لأهل ولاوطن ولاننديم ولاكأس ولاسكن
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ماليس يبلغه فى نفسه الزمن

فهذا التقطيع والتجنيس يشبه تتابع الألوان ، ويصور إيقاعيا لحال الشاعر ، ومثاله قول النابغة النيباني (١٦٨) :

فله عينا من رأى أهل قبة أضمر لمن عادى وأكثر نافعاً
وأعظم أخلاقاً ، وأكبر سيّداً وأفضل مشفوعاً إليه ، وشافعا

١٦ - التسميط :

« وهو اعتماد الشاعر تصيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل ، وسمى تسميطاً تشبيهاً بالسمط في نظمه » (١٦٩) .

وهو ضرب من التقسيم والترصيع ، ومن ذلك قول امرئ القيس (١٧٠) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخرٍ حطه السيل من عل

١٧ - الموازنة :

وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء كقول امرئ القيس :

سلم الشطى ، عبل الشوى ، شنج النسا له حجبات مشرفات على الغالى (١١٧)
- ويمكن للموازنة أن تدخل في إطار ضروب أخرى مما سبق ذكره كالتقسيم .

رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

وقد عرض الدكتور محمد النويهي نماذج لهذه الظاهرة القديمة وما عرضه قول الأعشى في وصف محبوبته : هر كولة فتق درم مرافقتها .

فهو يرى أن الأعشى قد تعمد أن يأتي بهذه الألفاظ الضخمة ليصور الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا ، فالأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالى في تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب والسرور^(١٧٢) :

وما عرضه قول امرئ القيس يصف حصانه^(١٧٣) :

على الذبل جيش كأن اهترامه إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
فى هذا البيت تمثيل صوتي للصورة التي رسمها الشاعر لحصانه .

وما أرى عرضه فى هذا الإطار قول امرئ^(١٧٤) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من على
فالراء حرف مكرر وتكراره مع التقطيع الظاهر فى البيت إلى جانب تكرار الميم
والتنوين يمثل لحركة الفرس وسرعته تمثيلاً صوتياً

ومن ذلك قول السموئل^(١٧٥) :

تسيل على حدّ الطباتِ نفوسنا وليست على غير الطباتِ تسيل
فى البيت حديث عن نوع غريب من القتل ، فالنفوس - وليست الدماء - تسيل
على حد الطبات - لا على حد السيوف - وليست على غير الطبات - (وهى جمع طبة
أى حد السيف) تسيل هذه النفوس .

وتكرار السين وتكرار الباء والظاء والمد بالألف يمثل صوتياً لهذا النوع الغريب من الموت الذى يمثل موت الصفوه المختارة ، حيث يبدو كأنه موت هامس ذو طبيعة خاصة تختلف عما فى غيره من الموت من صخب وضجيج وبخاصة إذا كان فى ميدان القتال .

ولننظر إلى قول أبي ذؤيب (١٧٦) :

وتجلسدى للشامتين أرهمو أنى لربب الدهر لا أتضعضع
فى الشطرة الأولى شبه حكاية للحركة النفسية المسيطرة على الشاعر ، ثم تأتى « أتضعضع » تمثيلاً صوتياً لما أصاب الشاعر من هدم وانكسار على الرغم من النفي .

وأكثر هذه الأفعال التى تأتى فى صيغة مضارع الرباعي تمثل حكاية للمعنى ومن ذلك :

زلزل . وقلقل . وطنطن . وعسمس . وبلبل . وجلجل . ووسوس .

ومن التمثيل الصوتى للمعانى قول الأعشى متحدثاً عن حلى محبوبته (١٧٧) :

تسمع للحلى وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرق زجل
يقول الدكتور النويهي : « الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شيئاً لصلصلة الحلى الرقيقة حين تصل إلى الأذن » (١٧٨) .

ويقول : تعال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين فى « تسمع » وحفيف الحاء فى « الحلى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تحتتمها الباء الرقيقة وهمس السين فى وسواس . وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » ، وهمس السين فى « استعان » وهمس الشين وتفشيها فى « عشرق » وأزير الزاى فى زجل .. ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » .

فقد كان الشاعر بارعاً فى استخدامه هذه الكلمات فى الموضع الذى اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجه تحمل إلى الأذن كل هذا الهمس ، والصفير والأزير

والوسوسة والخشخشة وتلتقط بجائها جرس الحاء التي سبقت في « الحلّى » فتردده ترديداً عظيماً الحلاوة ، ثم تختم هذا كله برنين النون في تنوينها « (١٧٩) .
ولو تأملنا ميمية المتنبي من بحر الوافر نجد في كثير من أبياتها تصويراً صوتياً للمعاني ،
ومن ذلك قوله (١٨٠) :

ذرائف والفلّاة بلا دليل ووجهى والمهجير بلا لثام
فإني استريح بنا وهذا وأتعب بالإناخة والمقام
عيون رواحلي إن حرت عيني وكل بغام رازحة بغامى
فقد أرد المياه بغير هادٍ سوى عدى لها برق الغمام

نجد أن الأبيات تدور حول فكرة الخيرة والضلال ، وقد جاء التقسيم الثنائى تمثيلاً
معنوياً للطريقين اللذين يحاول الحائر أن يختار أحدهما ؛ فالثنائية مسيطرة على وجدان
الشاعر وقد انعكس ذلك على التشكيل اللغوى والموسيقى ، وكأن الشاعر أراد التمثيل
لهذه الثنائية التي انتابته فكراً ووجداناً بذلك .

والتقسيم على النحو التالى :

ذرائف والفلّاه	وجهى والمهجير
بنا وهذا	الإناخة والمقام
عيون عيني	بغام بغامى

وكذلك :

(بلا دليل)	بلا لثام
(استريح)	أتعب
(رواحلي)	رازحة

ثم يأتي تكراره للألفاظ بغام بغامى - غامى ، وهي ألفاظ تمثل صوتياً للحيرة
والتخبط في القول والفعل .

ولنقرأ معاً هذه الأبيات من نفس القصيدة^(١٠١) :

أفت بأرض مصر فلا ورائى تحب بي المطى ولا أمامى
وملنى الفراش وكان جنبي يمل لقاءه فى كل عام
قليل عائدى ، سقم فؤادى كثير حاسدى صعب مرامى
عليل الجسم ، ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

الفكرة المحورية هى معاناة الشاعر فى مرضه ، ومازالت الثنائية تسيطر على الشاعر
على النحو التالى :

لا ورائى .. لا أمامى ، ملنى .. يمل ..

قليل .. كثير .

عائدى .. حاسدى .

سقم .. صعب .

فؤادى .. مرامى .

عليل .. شديد .

الجسم .. السكر .

ممتنع .. من غير .

القيام .. المدام .

وإلى جانب هذه الثنائية التى تمثل لتشتت الشاعر ، فإن هناك الصيغ اللفظية التى
جاءت على وزن فعيل مثل : قليل ، كثير ، عليل ، شديد ، وهى صيغ تمثل للألم
الممتد وقد جاءت لفظة عليل محوراً لهذه الصيغ .

ثم نجد صيغة فعل التي تمثل للضيق الذي يحوره الشاعر في لفظة «سقم» . ثم
لننظر قوله (١٨٢) :

يقول لى الطيب أكلت شيئاً وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جواد أضرب بجسمه طول اللجام
تعود أن يغبر فى السرايا ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لايطال له فيرعى ولا هو فى العليق ولا اللجام

فالبيت الأول تتكرر فيه الالامات والياءات بصورة تمثل لهذا الألم النفسى الممتد
الذى يعانى منه الشاعر .

ثم تأتى المدات فى البيت الثانى مع تكرار الطاء والجيم لتعمق من هذا الإحساس
بالألم . ثم يأتى بالبيت الثالث فيقدم صورة صوتية لتلك الحركة التى اتسمت بها حياة
الشاعر «الجواد» رمزاً .

فالشدات فى تعود - يغبر - السرايا - ثم المدات فى سرايا - قتام - قتام - ثم التكرار
اللفظى ، ثم التبادل المعنوى بين (من) و(فى) ، كل هذا يمثل للحدث صوتياً
ومعنوياً .

ومن هذه الملاحظات التى عرضناها حول التمثيل الصوتى للمعانى ، نرى أن
التمثيل الصوتى يتعلق بالحروف وبالصيغة اللفظية ، وبالتكرار الصوتى ، والتقسيم
والتقطيع اللغوى . ومحاولة التعرف على هذا النمط من الإيقاع تكون بالبحث عن
علائق لهذه الأوجه بالفكرة المحورية للبيت أو لمجموعة الأبيات التى ارتبطت بهذه
الفكرة أو الحدث ، أو الصورة الشعرية .

الهوامش :

- (١) التنوخي كتاب القوافي ، ص ٥٩/٦١ .
- (٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٤٢٦ .
- (٣) د . شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ص ٩٩ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥٦٨ ، التنوخي ، القوافي ص ٦٧ ، ٦٨ .
- (٥) التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٤٩ .
- (٦) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١٥١ .
- (٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٥ - ٥١٦ .
- (٨) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٩ .
- (٩) أشتات مجتمعات ، ص ١٠٨ .
- (١٠) انظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٠ - ١٥١ .
- (١١) نفس المرجع ، ص ١٥١ .
- (١٢) التنوخي ، القوافي ، ص ١١٩ .
- (١٣) انظر ، التنوخي كتاب القوافي ، ص ١١٩/١٢١ .
- (١٤) ديوان الأعشى ص ١٤٣ .
- (١٥) ديوانه ، ص ١٠٥ .
- (١٦) ديوانه ، ص ٢٢٩ .

- (١٧) ديوان أبي تمام ، ص ٦٤٣ .
- (١٨) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .
- (١٩) الكافي ، ص ١٥٢ .
- (٢٠) كتاب القوافي ، ص ٢١٨ ، الكافي ص ١٥٢ .
- (٢١) ديوان مسلم ، ص ٢١٧ .
- (٢٢) ديوان ظافر الحداد ، ص ٤٦ .
- (٢٣) كتاب الكافي ص ١٥٣ .
- (٢٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٤١٣ .
- (٢٥) ديوان ابن المعتز ، ص ٤٤٤ .
- (٢٦) ديوان عنتره ، ص ٢٢٢ ، وانظر الكافي ص ١٥٤ .
- (٢٧) انظر الكافي ص ١٥٥ .
- (٢٨) العرضى الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور .
- (٢٩) د . السنجرى ، المنخل فى علم العروض ، ص ١٣٣ .
- (٣٠) الزوزنى ، الكافي فى علم العروض والقوافي ، ص ١٦٢ .
- (٣١) نفس المرجع ص ١٦٢/١٦٣ .
- (٣٢) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٧٨/١٧٩ ، القوافي ص ١٦٤ ، شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .
- (٣٣) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
- (٣٤) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
- (٣٤) كتاب القوافي ، ص ١٧٠ .
- (٣٥) كتاب القوافي ، ص ١٧١ .

- (٣٦) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية ، ص ١٧١/١٧٢ .
- (٣٧) ديوان النابغة الزبياني ، ص ١٢٧ / ١٢٨ ، كتاب القوافى ، ص ١٩٣ .
- (٣٨) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٨٩ .
- (٣٩) ديوان طرفة . ص ٩٤ .
- (٤٠) أملى القالى . ج ١ ص ٧٠ .
- (٤١) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٥ .
- (٤٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٩ ، وانظر الكافى ص ١٦٤ .
- (٤٣) ، (٤٤) وكتاب القوافى ، ص ٦٨ .
- (٤٥) نفسه ، ص ٦٩ .
- (٤٦) وكتاب القوافى ص ٧٠ .
- (٤٧) ديوان زهير ص ٣٠ .
- (٤٨) ديوان طرفة ، ص ١٩٨ .
- (٤٩) كتاب القوافى ، ص ٧١ .
- (٥٠) ديوان الأعشى ، ص ٣١٣ .
- (٥١) ديوان الأعشى ، ص ١١٥ .
- (٥٢) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .
- (٥٣) ديوان المتنبي ، ص ٧٠ ج ٤ .
- (٥٤) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ٣٩ .
- (٥٥) ديوان ابن المعتز ، ج ٢ ، ص ٢٢٥ .
- (٥٦) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .
- (٥٧) ديوان الأعشى ، ص ٦٥ .
- (٥٨) ديوان طرفة ، ص ١٦٨ .
- (٥٩) ديوان أبي العتاهية ص ١٩١ .
- (٦٠) النويرى نهاية الأرب ، ج ٧ ، ص ١١٣ .
- (٦١) اللزوميات ، ص ١١٦ / ١١٧ .
- (٦٢) اللزوميات ، ص ١١٧ .

- (٦٣) القزويني ، الايضاح ، ص ٢٨١ .
- (٦٤) مقامات الحريري من المقامة ، ص ٣٣ .
- (٦٥) ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ديوان الأخطل ج ١ ص ١٠٨ .
- (٦٦) د . محمد عوفى عبدالرؤف ، القافية ، ٩٩ .
- (٦٧) كتاب الكافي ، ص ٢٠ .
- (٦٨) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ١٦٥ / ١٦٦ .
- (٦٩) ديوان امرىء القيس ، ص ١٤٣ .
- (٧٠) ديوان أبي القاسم « أغاني الحياة » ، ص ٨٩ .
- (٧١) ديوان ابن سهل الأشيبلي ، ص ٢٨٣ .
- (٧٢) ديوان أغاني الكوخ ، ص ١٦٦ / ١٦٧ .
- (٧٣) ديوان ظافر الحداد ، ص ٢٨٨ .
- (٧٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٣٠٥ ج ٢ .
- (٧٥) شرح المعلقات السبع ، ص ١٥٠ / ١٥٢ .
- (٧٦) شرح المعلقات السبع ، ص ٢٣٨ .
- (٧٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٧٠ / ٧١ .
- (٧٨) ديوان جميل ، ص ١٣٣ .
- (٧٩) العمدة ، ج ١ ص ٣٢١ .
- (٨٠) المثل الثائر ، ج ١ ص ٢٦٢ .
- (٨١) ، (٨٢) الايضاح ، ص ٥٤٧ .
- (٨٣) الايضاح ، ص ٥٤٩ .
- (٨٤) الايضاح ، ص ٥٥٠ / ٥٥١ .
- (٨٥) العمدة ، ج ٢ ص ٧٤ .
- (٨٦) القافية ، ص ٩ .
- (٨٧) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ دار صادر .
- (٨٨) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .
- (٨٩) ديوان الأعشى ، ص ١٤٣ .

- (٩٠) ديوان الأعشى ، ص ٩٩ .
- (٩١) المفضليات ، ص ٢٣٩ .
- (٩٢) ديوان زهير ، ص ١٦١ .
- (٩٣) ديوان الأعشى ، ص ٦١ .
- (٩٤) ديوان زهير ، ص ٢٨٧ .
- (٩٥) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٨ .
- (٩٦) ديوان الأعشى ، ص ٦٩ ، ص ١٤٥ .
- (٩٧) المفضليات ، ص ٣٨٥ .
- (٩٨) المفضليات ، ص ٤٩ .
- (٩٩) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .
- (١٠٠) انظر على سبيل المثال لامية مهلهل بن ربيعة التي كوفيتها شرطاً ١٤ مرة .
- (١٠١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٨ .
- (١٠٢) ديوان زهير ، ص ٢٧٩ .
- (١٠٣) ديوان الخنساء ، ص ١٥٩ / ١٦٠ .
- (١٠٤) ديوان بشر ، ص ١٣٧ .
- (١٠٥) ديوان الأعشى ، ص ٢٣٧ .
- (١٠٦) الأضعميات ، ص ١٥٢ .
- (١٠٧) د . إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ج ١ ص ٦١ ، ٦٢ .
- (١٠٨) ديوان علقمة الفحل ، ص ٥٠ / ٦٦ .
- (١٠٩) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .
- (١١٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٥ .
- (١١١) موسوعة الشعر الجاهلي ، ص ٩٤ .
- (١١٢) الصناعتين ، ص ٢٩٧ .
- (١١٣) الصناعتين ص ٢٩٦ .
- (١١٤) ديوان الخنساء ، ص ٤ ، ٥ .
- (١١٥) ديوان الخنساء ، ص ١١ .
- (١١٦) ديوان عبيد ، ص ٥٤ .

- (١١٧) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٨ .
- (١١٨) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .
- (١١٩) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
- (١٢٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٤ / ٩٦ .
- (١٢١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٩ .
- (١٢٢) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢٥١ .
- (١٢٣) ديوان جرير ، ص ٣٤ .
- (١٢٤) الإشارات والتنبيهات ، ص ٣٤ ، والصناعتين ص ٣٠٥ .
- (١٢٥) ديوان الأعشى ، ص ٤٠٧ .
- (١٢٦) الصناعتين ، ص ٣٢٩ .
- (١٢٧) ديوان علقمة ، ص ٦٦ .
- (١٢٨) الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
- (١٢٩ : ١٣١) الإيضاح ، ص ٥٣٨ / ٥٣٩ .
- (١٣٢) انظر مصطلح التذييل المعنوي في كتاب الطراز للعلوي ، ج ٣ ص ١١١
والصناعتين للعسكري ، ص ٢٩٤ .
- (١٣٣ ، ١٣٤) البلاغة الغنية لعلى الجندى ، ص ١٢١ .
- (١٣٥) كتاب الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
- (١٣٦) ديوان الخنساء ، ص ٧٦ / ٧٩ .
- (١٣٧) ديوان الخنساء ، ص ١٤٣ / ١٤٧ .
- (١٣٨ ، ١٣٩) الصناعتين ، ص ٣٢٧ .
- (١٤٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٨ .
- (١٤١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧١ .
- (١٤٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٥١ .
- (١٤٣) ديوان الأعشى ، ص ١٦١ .
- (١٤٤) الصناعتين ، ص ٣٠٢ .
- (١٤٥ ، ١٤٦) نفس المرجع ، ص ٣٠٤ .

- (١٤٧) نفسه ص ٢٩٣ .
- (١٤٨) نفسه ، ص ٢٩٤ .
- (١٤٩) نفسه ، ص ٢٥٠ .
- (١٥٠) المفضليات ، ص ١١٢ .
- (١٥١) الصناعتين ، ص ٢٥٠ .
- (١٥٢) انظر تحرير التحبير ، ج ٣ ص ٥٢٠ .
- (١٥٣) ديوان المهذلين ، ج ١ ص ١٤٠ / ١٤١ .
- (١٥٤) ديوان قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
- (١٥٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٨٢ .
- (١٥٦) تحرير التحبير ، ج ٢ ص ٢٥٣ .
- (١٥٧) المفضليات ، ص ١٦٣ .
- (١٥٨) ديوانه قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
- (١٥٩) توشيح التوشيح للصلاح الضفدي ، ص ٩٦ .
- (١٦٠) الصناعتين ، ص ٣٣٧ .
- (١٦١) العمدة ، ج ٢ ص ٣٣ / ٣٢ .
- (١٦٢ ١٦٣) نفس المرجع ، ص ٣٤ .
- (١٦٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
- (١٦٥) الكافي ، ص ١٩٤ .
- (١٦٦) ابن أبي الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٧٦ .
- (١٦٧) ديوان المتنبي ، ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .
- (١٦٨) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .
- (١٦٩) الكافي ، ص ١٩٦ .
- (١٧٠) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
- (١٧١) الكافي ، ص ١٧٦ .
- (١٧٢) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٤٨ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
- (١٧٤) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .

- (١٧٥) ديوان السمّوول ، ص ٩١ .
(١٧٦) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ٣ .
(١٧٧) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
(١٧٨) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٨٣٠ .
(١٧٩) نفسه ، ص ٨٣٢ / ٨٣١ .
(١٨٠) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٣ .
(١٨١) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٦ / ١٤٥ .
(١٨٢) ديوان المتنبي ، ج ٢ ص ١٤٨ .

الفصل الثالث

التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي

أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوي دون الإطار الموسيقي

١- في الشعر العمودي

تناول الدارسون التناسب بين معنى الشعر ومبناه في إطار مصطلحات ثلاثة هي : الإيجاز والإطناب والمساواة .

ويرى القزويني أن الإيجاز « هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط ، والإطناب هو أدائه بأكثر من عبارته ، سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل ، أو غير الجمل ... والمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد ، لا زائداً عليه بنحو تكرير أو تسميم أو اعتراض »^(١) .

ويرى ابن الأثير ، أنَّ الإيجاز ، أن يزيد عليه ، ومنه إيجاز بالحذف ومنه ما لا يحذف منه وهو ضربان :

أحدهما : ما ساوى لفظه معناه ويسمى التقدير .

والآخر : ما زاد معناه على لفظه ويسمى القصر »^(٢) .

والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، فهذا حده الذي يميزه عن التطويل .

والتطويل هو زيادة اللفظ عن المعنى مردداً ، ومنه ما يأتي لفائدة ، ومنه ما يأتي لغير فائدة »^(٣) .

فابن الأثير يرى أن الإيجاز هو كل ما ليس بإطناب أو تكرار أو تطويل .
ولا شك أن الشاعر مطالب بأن يستوفى لقصيدته من الشعر العمودي - طويلاً معيناً
لآياته وقد تم الجملة أو الجمل الداخلة في إطار البيت دون أن يتم البيت ، ولهذا فإنه
بأنى بلفظة أو أكثر ليم البيت ، وقد تكون هذه اللفظة زيادة لا فائدة منها ، فتكون
حشواً ، وقد تكون مفيدة فتكون تمييزاً ، أو إيغالاً ، أو غير ذلك مما ذكره
الدارسون ، وهذا هو مدار المصطلحات فيما يتصل بالشعر العمودي .

١ - الحشو :

ويسميه قوم الانتكاء وذلك أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد
معنى ، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن»^(٤)

ويرى القزويني أن « الحشو ما يتعين أنه الزائد » .

وهو ضريان :

أحدهما : ما يفسد المعنى ، كقول أبي الطيب :

ولا فضل فيها للشجاعة والندى وصبر الفتى ، لولا لقاء شعوب

فإن لفظ « الندى » فيه حشو يفسد المعنى .

لأن المعنى : أنه لا فضل في الدنيا للشجاعة والصبر والندى لولا الموت .

وهذا الحكم صحيح في الشجاعة دون الندى ..»^(٥) .

فالحشو عند البلاغيين يطلق على ما لا فائدة فيه»^(٦) .

وهم يعملون المطلق في تحليل النصوص ، وفي قليل من الشواهد نراهم يحاولون أن
يجلدوا تبريراً للفظ الزائد ، أو الذي يفترضون أنه زائد ، فنرى القزويني يعلق على
التفسير السابق بقوله : « وأجيب عنه : بأن المراد بالندى في البيت بدل النفس ،
لا بدل المال»^(٧)

ولا ندرى لماذا جعل القزويني هذا الحشو مفسداً للمعنى وهو يقدم له تعليلاً لغوياً ،
في حين لا يجعل بعض ما قدمه من صور للحشو في بعض النماذج حشواً مفسداً ، وهو
يقرر أنه ليس بمفسد للمعنى دون تبرير لذلك .

ولو استعرضنا ما قدمه ابن رشيق في « العمدة » وابن الأثير في « المثل السائر »
والقزويني في « الإيضاح » والعسكري في « الصناعتين » وقدامة بن جعفر في « نقد
الشعر » لو استعرضنا ما قدموه من شواهد على ظاهرة الحشو ، لوجدنا أننا في أكثر هذه
النماذج لسنا بإزاء لفظ زائد حيث يمكننا تحليل ما رآه من زيادة وتأويله في ضوء
خصوصية الدلالة وإصابة المعنى ، وحيث نجد لما يرون من زيادة وجهاً يمكن ردهً إليه .
ونحن نولي هذا الأمر اهتمامنا ، لأن دعوى الشعر الحر قامت - عند البعض - على
أساس أن الشعر العمودي يكثر فيه الحشو لإقامة الوزن ، ولم يتنبهوا إلى أن الوزن حركة
متصلة من أول البيت إلى آخره وأن ما يحتاجه الشاعر الذي يكتب الشعر العمودي
يقترّب كثيراً مما يحتاجه الشاعر الذي يكتب الشعر الحر .

ومما يراه قدامة من حشو قول أبي عدى العبشمي :

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سميت في المجد للأقوام كالأذنان

فقوله « للأقوام ، حشو لامنفعة فيه » (٨) .

وفي هذا نظر لأن ترك لفظة « للأقوام » يمثل حذفاً ، ولو قال : رؤوس القوم لما
كان في ذلك زيادة غير مفيدة ، وتخصيص حقيقة اختلاف الرؤوس عن الأذنان
للأقوام ليس زيادة لأن صفة القوم لا تكون لأي جماعة من الناس لا تربطهم رابطة
وإنما هي من مدلول جمعها لمن تربطهم روابط الدم أو القرابة ولن يتميزون بالقوة
والغلبة .

يقول خراشة بن عمرو القيسي (٩) :

فلا قوم إلا نحن خير سياسةً وخير بقية بقين وأولا

فهو يقصر صفة القوم على قومه من منطلق تميزهم وامتيازهم .

ومما يراه حشواً قول مصقلة بن هبيرة :

ألكنى إلى أهل العراق رسالة وخصّ بها - حيت - بكرين وائل
فقوله « حيت » حشو لا منفعة فيه ^(١١)

ولست أرى في البيت حشواً وإنما أرى فيه حذفاً وإيجازاً فالمعنى « حيت إن فعلت » وهو اعتراض بين الفاعل والمفعول به « بكرين وائل » ، وهو اعتراض أضاف معنى جديداً .

معنى جديداً .

ونلاحظ أن الدارسين يكادون يتفقون على أن الحشو لا فائدة ، فيه ورأى بعضهم أنه قد يفسد المعنى وقد لا يفسده - كالتزويبي . الذي يرى في قول زهير :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما في غد عم «
حشواً ؛ فإن قوله « قبله » مستغنى عنه غير مفسد ^(١١) .

ويذكر ابن رشيق من الحشو قول أبي صفوان الأسدي يذكر بازياً :

يرى الطير والوحش من خوفه حواجز منه إذا ما اغتدى
حيث يرى أن قوله « منه » بعد قوله « من خوفه » حشو لا فائدة فيه ، ولا معنى له ^(١٢) .

ولكننى أرى أن « منه » تعطى المعنى خصوصيةً ، حيث إن احتجار أو اختباء الطير والوحش ليس من خوف البازي بصفة عامة وإنما من البازي إذا ما اغتدى ، أى في حال اغتدائه ، فهي نوع من التخصيص والتوكيد للخوف مقترناً بالحال .

ومن ذلك أيضاً نقده لقول أبي تمام يصف قصيدة ^(١٣) :

خُنْهَا ابنة الفكرِ المهْتَبِرِ في اللُّجى
والليلِ أسودِ حالِكِ الجلبابِ

حيث يقول : إن « الدجى » حشو ، لأن في القسيم الثاني ما يدل عليه من زيادة « (١٤) » .

وليس الأمر كذلك فإن المعنى هنا يحتمل أكثر من وجه ولو لم يقل الدجى مع الليل لما كان يحتمل غير وجه واحد ، فقد تكون « فى الدجى » حالاً للفكر ، فى حين تكون جملة « والليل أسود .. » حالاً للضمير « ها » المتصل بفعل الأمر .

وقد يكونان معاً حالاً للضمير أو حالاً للفكر وهذه الأوجه لا تكون لو لم يذكر إلا الليل أو الدجى فضلاً عن أن الدجى هو حالة من حالات الليل فيقال دَجَا اللَّيْلُ : أَيْ هَدَأَ وَسَكَّنَ وَأَظْلَمَ .

ومن ذلك نقده لقول أبى الطيب المتنبى (١٥) :

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها والبأس والكرم المحض
فقوله « والبأس » حشو ؛ لأن قوله « ومن فوقها » دال على الإنس والجن جميعاً ،
والبأس والكرم جميعاً « (١٦) » .

ويبدو أن ابن رشيق لم يجد قوله مقنعاً فعاد يقول : إلا أن يحمله على تأويلهم فى قول الله تعالى : (فيها فاكهة ونخل ورمان) فأعاد ذكرهما وهما من الفاكهة لفضلهما ..

فإن هذا شائع وليس يحشوا حينئذ « (١٧) » .

وهذا صحيح فإن ذكر الكل لا يبرر عدم ذكر بعض أفراده على وجه التخصيص أو التفسير أو التفصيل ، والذى نلاحظه أن بعض ما افترض النقاد أنه حشو - عادوا ووجدوا له تأويلاً يخلصه من هذا العيب ومن ذلك نقد ابن رشيق للكحلبة اليربوعى فى قوله :

إذا المرء لم يغش الكريمة أو شكت حبال الهوينا بالفتى أن تقطعا

حيث يقول : فقوله « بالفقى » حشو ، وكان الواجب أن يقول « به » لأن المرء قد تقدم ، إلا أن يريد في قوله بالفقى الزراية والأطنوزه (أى السخرية) فإنه يحتمل « (١٨) .

والذى نراه أن الشاعر لو كان كرر لفظه المرء أو الفقى لما كان ذلك حشواً ، لأنها المحور اللفظى للبيت ومن ثم فإن تكرارها يبرز أهميتها ، فضلاً عن أن لفظه « المرء » ذات مدلول عام ، ولفظة « الفقى » ذات مدلول خاص ؛ ولهذا فإن ذكرها يشير في البيت إلى شمول الحكم على المرء بعامته ، حتى في حال فتوته وقوته .

ولا يسمح الدارسون بأى زيادة ، كالقسم والإشارة أو تكرار اللفظ ، ما لم يكن لتكراره مزية وحسن ، وهما معياران تختلف حولهما الآراء .

ومن ذلك نقدهم قول الشاعر :

يقول أرى زيداً وقد كان معدماً أراه لعمرى قد تمول واقتنى

حيث يرى ابن رشيق أن قوله « أراه لعمرى » حشو واستراحة يستغنى عنها بقوله « أرى زيداً » (١٩) .

والأمر غير ذلك ، فقوله « أراه لعمرى » يمكن أن يؤول من منطلق أنه قد رأى زيداً في حال عدمه ، وهو يراه ثانية قد تمول واقتنى ، فالتكرار استحضر للحديث ، والقسم توكيد ، والتوكيد يزيد من خصوصية المعنى ، وليست زيادته غير مفيدة . كما أنهم عابوا على الشاعر تكرار الحروف ، أو الأسماء ، أو الأفعال ، ومن ذلك نقد ابن رشيق لقول ابن الحداديه :

إن الفؤاد قد أمسى هائماً كلفاً قد شفه ذكر سلمى اليوم فانتكسا
لحشوة (قد) في موضعين « (٢٠) .

على الرغم من أن قد الأولى أكلت « أمسى » والثانية أكلت « شف » كما أن للتكرار مزية إيقاعية ملحوظة .

كما يعيرون على جميل قوله (٢١) :

وما ذكرتك النفس يابئن مرة من الدهر إلا كادت النفس تتلفُ
فتكرير « النفس » ليس له وجه ههنا (١) هذا التعليق أورده ابن رشيق عن
بعضهم .. وهذا قول يناقض آراء القدماء والمحدثين عن التكرار ، فتكرار النفس يبرز
إحساس الشاعر بهذه النفس التي عذبها وعذبتة ، والتي عذبتا محبوبته ، حتى كادت
تصاب بالتلف .

والتكرار يحدث نوعاً من المفارقة المعنوية ومن التوازن في بناء الجملة . ومن ذلك
قول «الأعشى» (٢٢) :

أَنْتِ سَلَمَى هَمُّ نَفْسِي فَاعْلَمِي سَلْمٌ لَا يُوجَدُ لِلنَّفْسِ ثَمَنٌ
فالشاعر كرر لفظة النفس في كل شطر وهو تكرار حسن ومقبول ولا يجوز حذفه .

وينقد ابن رشيق الخاتمي في ما عابه على الأعشى في قوله :

فرميت غفلة قلبه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحها
يقول ابن رشيق : إن تكرير « القلب » عنده حشو لا فائدة فيه ، وهذا تعسف من
الخاتمي لأن قلبه غير قلبها ، وإنما كرر اللفظ دون المعنى (٢٣) .

وابن الأثير ينقد بعض الناذج الشعرية من منطلق ما يجب أن يكون ، وفي إطار
نموذجية ضيقة ، لا تتصل بخصوصية الدلالة وإصابة المعنى اتصالاً عميقاً .

فنجده ينقد قول العجيز السلوي :

طلوع الشنايا بالمطايا وسابق إلى غاية من يبتدرها بقدم
يقول : فصدر هذا البيت فيه تطويل لإحاجة إليه ، وعجزه من محاسن الكلام
المتواصفة ، وموضع التطويل من صدره أنه قال « طلوع الثنايا بالمطايا » فإن لفظة
« المطايا » فضلة لإحاجة إليها (٢٤) .

ولست أرى في تخصيصه وسيلة الطلوع عيباً حتى لو كان ترك الشاعر للتخصيص
ميزة تتعلق بنموذج أمثل .

وعلى هذا النحو ينقد قول أبي تمام :

أقبروا - لعمرى - لحكم السيوف وكانت أحق بفصل القضاء
حيث يرى أن قوله « لعمرى » زيادة لاحاجة للمعنى إليها ، وهى حشو فى
الكلام ، لافائدة فيه ، إلا إصلاح الوزن لاغير .

ويقدم لذلك تعليلاً مطولاً خلاصته « أن هذا البيت الشعرى لايفتقر إلى توكيد
قسى ، إذ لاشك فى أن السيوف حاكمة ، وأن كلُّ أحد يقر لحكمها ، ويدعن
لطاقنها » (٢٥) .

وهو تعليل متهافت ، لأن التوكيد لا يخلص بالأمر الذى عليها خلاف فقط وإنما هو
يشمل كل الأمور ومنها ما لاخلاف عليه أو ما هو واضح مقرر وهو أمر تنبه إليه
البلاغيون فنرى القزوينى يؤول التوكيد فى قوله تعالى : « ثم إنكم بعد ذلك لميتون »
بقوله : أكد إثبات الموت تأكيدين - وإن كان بما لا ينكر - لتزليل المخاطبين منزلة من
يبالغ فى إنكار الموت ؛ لتأديهم فى الغفلة ، والإعراض عن العمل لما بعده « (٢٦) .

وعلى هذا النحو يمكننا تعليل القسم فى البيت السابق على أنه قد جاء لعدم حصول
مقتضى العلم بأن حكم السيوف هو النافذ .

ونقد ابن الأثير قول أبى تمام أيضاً :

إذا أنا لم أَلَمَّ عثرات دهر بليت به الغداة فمن ألومُ

قال : إن قوله الغداة زيادة لاحاجة بالمعنى إليها ، لأنه يتم بدونها ، لأن عثرات
الدهر لم تنله الغداة ولا العشى ، وإنما نالته ، ونيلها إياه لا بد وأن يقع فى زمن من
الأزمنة كائناً ما كان ، ولا حاجة إلى تعيينه بالذكر « (٢٧) .

والتعسف واضح فى هذا النقد حيث إن تحديد الزمن قد يرتبط بواقعة أصابته ،

ويعكس توجس الشاعر من زمن بيمينه ، أو من حدوث ما لا يرجوه في هذا الزمن خاصة .

ولم يقل أحد بأن تخصيص الفعل بزمان حشو لا فائدة فيه .

وعلى هذا نقد قول البحترى :

ما أحسن الأيام إلا أنها يا صاحبي إذا مضت لم ترجع
فيرى أن قوله « يا صاحبي » زيادة لا حاجة بالمعنى إليها ، إلا أنها وردت لتصحيح
الوزن لا غير» (٢٨) .

ولاشك أن قول الشاعر « يا صاحبي » لا تملأ فقط الفراغ الذي تركته الأيام في
نفس الشاعر حين تمضي عنه ولا ترجع ، فهي تتميم للمعنى فالمرء لا يتذكر غير صاحبه
في عثرته .

وهكذا نرى أن ما قدمه الباحثون من شواهد لما أسموه بالحشو لا تمثل هذه
الظاهرة ، حيث نرى الناقد يفرض على النص إطاراً ضيقاً لا يتناسب وطبيعة الظاهرة
الإبداعية ولا يتصل اتصالاً جوهرياً بخصوصية المعنى .

والذي نراه من ندرة هذه الشواهد ، وتهافت الرؤية النقدية التي صاحبت دراستها
عبر العصور ، أن الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المبنى والمعنى ، وأن يقدم شعراً
جيداً - حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتي بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن .

فالحشو قلما يقع فيه شاعر مجيد ، ولا يمثل ظاهرة عامة في الشعر . وتحليل البنية
اللغوية يجب أن يتم في ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمعيار خارج النص .

٢ - الاستدعاء :

وقد أشار إليه ابن رشيق ، ويراها عيباً في الشعر وهو أن لا يكون للقافية فائدة
إلا كونها قافية فقط فتخلو حينئذٍ من المعنى» (٢٩) .

وتحدث عنه قدامة بن جعفر في إطار عيوب ائتلاف المعنى والقافية وقال عنه : أن
تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت .

ومن ذلك قول أبي تمام الطائي :

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر القرار الغض والجشجانا
حيث يرى قدامة « أن جميع هذا البيت مبني على طلب هذه القافية وإلا فليس في
وصف الظبية كثير فائدة ، لأنه إنما توصف الظبية بأنها ترتعى الجشجات إذا قصد نعتها
بأحسن أحوالها ، بأن يقال إنها تعطو الشجرة لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها » (٣٠) .
ولاشك أن ابن رشيق وقدامة ينظران للشعر من خلال تلك النظرة النموذجية
الضيقة التي تعمل المنطق بصورة متعسفة فلا يسمح للشاعر بزيادة غير منطقية .
ومن ذلك أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع ، لا لأن لها فائدة
في معنى البيت ومنه قول أبي عدى القرشي (٣١) :

ووقيت الحتوف من وارثٍ والِرِ وأبقاك صالحاً رب هود
فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبته إلى أنه رب
نوح ، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك السجع لا لإفادة معنى بما أتى به
منه » (٣٢) . ولكن ذلك يمكن أيّزول في ضوء السياق وقصة هود عليه السلام
وما تتضمنه من عبر خاصة .

والذي يلفت نظرنا أن ابن رشيق وقدامة قد استشهدا لهذه الظاهر بماذج من شعر
شعراء غير مشهورين ، وهي شواهد مكررة قليلة ولا يمكن أن تكون شاهده على وجود
ظاهرة في شعر ممتد عبر القرون ، انتظم آلاف الشعراء المجيدين .

فترى قدامة يقول في تعليقه على قول الشاعر علي بن محمد صاحب البصرة (٣٣) :

وسابغة الأذيال زعف مفاضة تكنفها منى البجاد المخطط
يقول : فليس لأن يكون هذا البجاد مخططاً صنع في صفه الدرود وتجويد نعتها
ولكنه أتى به من أجل السجع » (٣٤) .

ويقول ابن رشيق في نقده للبيت نفسه :

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط البجاد ، وهذا أقل ما يقال في تكلف القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها ، وراضها غير سائها « (٣٥)

ونحن نرى أن صورة البجاد المخطط قد وردت إلى ذهن الشاعر متراكبة ، وليس بالضرورة أن يجيء وصف الشاعر صورة مطابقة للواقع ، فالصفة قد تعنى ولكن الموصوف لا يعنى عن الصفة ، ووصف المشبه به هنا - وفي غير ذلك من الشواهد - يمثل نوعاً من تحقيق الصورة .

٣ - التتميم :

التتميم : هو أن يأتي الشاعر بلفظة أو تركيب يتم به الوزن فيزداد المعنى تماماً واكتمالاً ، ويرى ابن رشيق أنه الوجه الحسن من الحشو ؛ أو ما يستجد منه ، حيث يقول في دراسته للحشو :

وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة حسنة وتقوية لمعناه ، كالذي تقدم من التتميم ، والاتفات ، والاستثناء .

ومن ذلك قول عبدالله بن المعتز يصف خيلاً :

صببنا عليها ظالمين سياتنا فطارت بها أيدي سراع . وأرجلُ
فقوله ظالمين حشو أقام به الوزن ، وبالغ في المعنى أشد مبالغة من جهته ، حتى علمنا ضرورة أن إتيانه بهذه اللفظة التي هي حشو في ظاهر الأمر أفضل من تركها ، وهذا شبيه بالتتميم (٣٦) .

والتتميم عند ابن رشيق : أن يحاول الشاعر معنى ، فلا يدع ، شيئاً يتم به حسنه إلاّ أوردته وأتى به : إما مبالغةً ، وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير ، ويتشددون بيت طريقة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمني

لأن قوله (غير مفسدها) تتميم للمعنى واحتراس للديار بكثرة المطر^(٣٧) ويرى أبو هلال العسكري أن التتميم أو التكميل هو أن توفى المعنى حظه من الجودة ، وتعطيه نصيبه من الصحة .

ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده ، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره .
ومن ذلك قول عمر بن براق :

فلا تأمنن الدهر حرّاً ظلّمته فما ليل مظلوم كريم بنائم
فقوله - كريم - تتميم ؛ لأن اللّيم يغيى على العار ، وينام عن الثار ، ولا يكون
منه دون المظالم تكبير^(٣٨)

ولاشك أن الصفة هنا تخصيص ، والتخصيص ضرورى لتام المعنى ، وليس تمام المعنى من قبيل الزيادة أو التحسين ، ولكنه من قبيل مراعاة مقتضى الحال تلك المراعاة التى تمثل شرطاً من شروط الكلام البليغ .

ويرى قدامة بن جعفر أن التتميم هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التى تم بها صحته وتكمل بها جودته شيئاً إلا أتى به ، مثل قول نافع بن خليفه الغنوى .

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه عاذوا بالسيوف القواطع
فما تمت جودة المعنى إلا بقوله : يعطوه وإلا كان المعنى منقوص الصحة^(٣٩)

ولاشك أن ذلك يعنى أن الإطار الموسيقى يستلزم صحة البناء اللغوى وجودته ويرى القزوينى أن التتميم هو : أن يؤتى فى كلام لا يوهم بخلاف المقصود بفضله تنفيذ نكته كالمبالغة .

ومنه قول الشاعر^(٤٠) :

إنى على ما ترين من كبرى أعرف من أين تؤكل الكتف

ومن التتميم ضرب من الاستثناء مثل قول محكان السعدى حين قدم للقتل :
ولست وإن كانت إلى حبيبة بباك على الدنيا إذا ماتت
يقول ابن رشيق : « فاستثنى (وإن كانت إلى حبيبة) استثناءً مليحاً ونوى التقديم
والتأخير فلذلك جاز له أن يأتي بالضمير مقدماً على مظهره ، هكذا قال فيه أبو العباس
المبرد »^(٤١) وهو تعليل مقبول .

ومن التتميم الحسن قول امرئ القيس :

على هيكلك يعطيك قبل سؤاله أفانين جرى غير كثر ولا واني
حيث يرى ابن رشيق أن قوله « قبل سؤاله » تتميم حسن لقوله أفانين جرى »^(٤٢)
ومن أمثلة التتميم قول النمر بن تولب :

لقد أصبح البيض الغواني كأنما يرين إذا ماكنت فيهن أجربا
وكنت إذا لاقتهن ببلدق يقطن على النكراء أهلاً ومرحباً
ويرى العسكري أن قوله : « على النكراء » تتميم ... ولو كانت بينه وبينه معرفة لم
ينكر له منهن أهل ومرحوب »^(٤٣)

وقد أورد البلاعون شواهد كثيرة لهذا النهج الذي يأتي فيه الشاعر بكلمة أو أكثر يتم
بها الوزن ، فيزداد المعنى تماماً وإصابة وخصوصية .

فالتتميم يعني تمام المعنى وكما له مع تمام الوزن أو هو المساواة في اكتمال الوزن
والمعنى .

فالتتميم يمكن أن يكون هو الوجه الحسن للحشو أو هو مقابله ، إذا سلمنا أن
بعض الشعراء غير المجيدين يمكن أن يقفوا فيما يسمى بالحشو ، والتتميم من جهة أخرى
يثبت خاصية إمكانية التجويد والإبداع في إطار الأوزان الشعرية .

٤ - الإيغال :

وهو يقابل الاستدعاء فهو الوجه الحسن للاستدعاء مثلما أن التميم هو الوجه الحسن للخشو .

وعرفه أبو هلال العسكري بقوله : الإيغال هو أن يستوفى الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ..

ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً ..
وأصل الكلمة من قولهم أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه « (٤٤) » .

ويرى قدامة بن جعفر أن الإيغال : هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تماماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت كما في قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خباتنا وأرحلنا الجذع الذي لم يثقب
فقد أتى على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به .
ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده « (٤٥) » .

وقد أورد قدامة الإيغال في إطار « نعت ائتلاف القافية والمعنى . وهو مع ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه « (٤٦) » .

ومع قناعتنا بأن من القوافي ما يمثل لهذه الظاهرة فإننا نختلف مع تصور البلاغيين للأسلوب الشعري وللظاهرة الإبداعية .

وابن رشيق يقدم نماذج للإيغال الذي هو عنده « ضرب من المبالغة إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها « (٤٧) » .

وهو يتابع غيره من البلاغيين في تحليلهم لهذه الظاهرة .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

قف العيس في أطلال مية وأسألُ رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل
يرى ابن رشيق أن كلام الشاعر قد تم « ثم احتاج إلى القافية فقال « المسلسل » فزاد
شيئاً فيه » (٤٨) .

ويرى العسكري نفس الرأي (٤٩) .

ويرى القزويني : أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعنى بدونها (٥٠) .
ولو تأملنا الصورة السابقة لوجدنا أن صورة « الرداء المسلسل » صورة واحدة
مزاكبة وهي التي يعينها الشاعر وهي التي شغلته ولفتت نظره صفة وموضوعاً .
أما قضية تمام المعنى فإنها قضية في حاجة إلى إلقاء بعض الضوء ، فالمعنى ذو
مستويات . مستوى تتم به الفائدة الإسنادية ، ومستوى تتم به البنية الشعرية . ومع
قناعتنا بأنه لا بد لتمام الثانية من تمام الأولى ، فإن المستوى الشعري لا ينحصر في تمام
الفائدة « إسناديا » وإنما هو ينطلق إلى آفاق أوسع ، فكل وصف أو إضافة أو تفصيل
أو تفسير له دلالاته الخاصة .

وليس المهم معرفه أين كان الشاعر قادراً على اتمام المعنى ، وإنما المهم الكشف عن
دلالة هذا التركيب في صورته التي جاء بها ، وما إذا كان حذف بانية من بوانيه يؤثر في
هذا التركيب وفي دلالاته أم لا ، ولو حصرنا أنفسنا في إطار الفائدة الإسنادية لما كان
هناك بالضرورة - بناء شعري ، لأن الشعر كله قائم على التوسع في البناء اللغوي وهو
توسع يرتبط بالبناء المعنوي والإطار الموسيقي معاً .

وهذه بعض النماذج التي رأى فيها الدارسون إيغالاً ، نعرضها لنرى صورة من ذلك
التوازن بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر .

ومن ذلك قول الخنساء :

وإن صخرًا لتأم الهداة به كأنه عَلمٌ في رأسه نار

ويرى القزويني : أن في البيت إيغالاً ، فالشاعرة لم ترض أن تشبه بالعلم الذي هو الجبل المرتفع المعروف بالهداية حتى جعلت في رأسه ناراً» (٥١) .

ولاشك أن هذا يشكل فضيلة للوزن ، حيث إنه بتمام الوزن اكتمل المحتوى الشعري اكتمالاً حسناً وتحققت الصورة واستغرقت عناصرها .

فلم يكن تمام الوزن على حساب المعنى ولم يحدث تدافع بين الإيقاع والبنية اللغوية أربين الوزن والمحتوى الشعري ، ومن هنا فليس نمة ضرورة تركيبية ، لأن إتمام الوزن يسير متوازياً مع إتمام المعنى في إطار الأداء الشعري ذي المستوى المتميز ، ولو جعل التتميم أو الإيغال الشاعر يسف أو يهبط في أدائه الشعري لكان حشواً أو ضرورة فالحشو إتمام دون مخالفة ، والضرورة إتمام مع المخالفة من جهة أو أكثر كما سنرى .

وصورة الجبل الذي في رأسه نار هي المعادل الموضوعي لصخر ، وهي التي وضعتها الشاعرة في اعتبارها ، ولسنا بإزاء زيادة ، وإنما نحن بإزاء تحقيق الصورة وهذا ما يمكن أن يقال بالنسبة لكثير من نماذج الإيغال التي قدموها .

فمن ذلك قول الأعشى :

كنا طحٍ صخرة يوماً ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل
يقول العسكري : تم الكلام عند « يضرها » فلما احتاج إلى القافية قال : وأوهى
قرنه فزاد معنى» (٥٢) .

ولاشك أن الصورة متكاملة ، صورة الوعل الذي ينطح الصخرة ليوهنا فيحطم

قرنه ، ولم يصرح الشاعر في البدء بنوع الحيوان الذي ينطح الصخرة ولهذا فإن ذكره لا يمثل زيادة ، فضلاً عن أن « أوهى قرنه » إضافة للمعنى .

ولو قال الشاعر :

كالوعل ينطح صخرة ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

لما كان في تكرار لفظه الوعل زيادة ، وإنما هو نوع من رد الأعجاز على الصدور ،
واسزجاع المتحدث عنه لزيادة حضوره .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

أظن الذى يجدى عليك سؤاها دموعاً كتبديد الجمان المفصل
فالعسكرى وابن رشيق يريان أن فى قوله « المفصل » إيغالاً حيث تم كلامه -
بالجمان - ثم قال المفصل فزاد فيه « (٥٣) »
ومنه أيضاً قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب
ويرى محمد بن على الجرجاني أن قوله : لم يثقب زيادة على التشبيه فأكمل
له « (٥٤) »

ويرى العسكرى أن قوله - لم يثقب - يزيد التشبيه توكيداً لأن عيون الوحش غير
مثقبة « (٥٥) »

ومع أن هذا يلفت نظرنا إلى ميزة الوزن وتوافق الإطار الموسيقى مع المحتوى
الشعرى ، فإن هناك مأخذاً فى أسلوب تناول القدماء لهذه الظاهرة ، حيث يفصلون
فصلاً غير موضوعى بين المبنى والمعنى ، بصورة تجعل الشعر أقرب إلى الصنعة اللفظية
منه إلى الإبداع .

فقد أشرنا إلى أن الصفة تخصص الموصوف وتحدد دلالاته ، ومن ثم فإن المعنى لا يتم
بغيرها ، فالموصوف لا يغنى عن الصفة ، وإن كانت الصفة تغنى عن الموصوف ، ولهذا
فإن وجود الصفة ليس زيادة للتحسين وإنما ضرورة يقتضها الحال ، أو المقام ، أو
السياق ، وهى فى بيت امرئ القيس جاءت لتحقيق الصورة .

ومثل ذلك تحليلهم لقول امرئ القيس :

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزير الريح مرت بآتاب

فالتشبيه قد تم عند قول : هزيز الريح ، وزاد بقوله : مرت بآثاب^(٥٦)

ومثل ذلك قول مسلم بن الوليد :

إذا ما علت منا ذؤابة شارب نمشت به مشى المقيد في الوحل

فقد زاد : المقيد في الوحل^(٥٧)

وهي زيادة تم بها المعنى .

وهو مثل قول الأعشى^(٥٨) :

غراء فرعاء مصقول عوارضها نمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل

فالوحل إيغال ، وهو ضرورى لاكمال الصورة الشعرية .

ومثله قول الطرماح العقيلي يصف فرساً بسعة المنخر :

لايكنم الربو إلا ريث يخرج من منخر كوجار الثعلب الخرب

فالزيادة في « الخرب » .

وهي صفة تم بها الصورة .

ومثله قول الشاعر :

ألوى حيازيمي بهنّ صبايةً كما تتلوى الحية المشرق

فقوله المشرق إيغال^(٥٩) وهي صفة تم بها الصورة ومنه قول جرير^(٦٠) :

بات الفهزردق عائراً وكأنه قَعُوْ تعاوره السقاة معار

فالإيغال في قوله : معار .

ومنه قول النجاشي^(٦١) :

لما أتانى مايقول ودونه مسيرة شهر للمطى الفرد

ومنه قول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا وإن دعوا أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا
فقوله وأجزلوا إيغال^(٦٢) .

وهو عطف أتم به الشاعر المعنى مع تمام الوزن .

فالإيغال في الشواهد التي عرضها البلاغيون يكون في القافية وكثيراً ما يكون صفة أو
ما يشبه الصفة أو معطوفاً أو تكراراً لكلمة وقد يأتي متعدداً .

ومن ذلك قول بشار بن برد^(٦٣) :

وغيران من دون النساء كأنه أسامة / ذو الشبلين / حين يجوع
فدو الشبلين ، وحين يجوع إيغال .

ويرى ابن رشيق أنه ليس بين التميم والإيغال كبير فرق ، إلا أن الإيغال في القافية
لا يعدوها ، والتميم في حشر البيت^(٦٤) .

وهو يكشف عن علاقة بين الإطار الموسيقي وتمام المحتوى الشعري واكتمال المعنى ،
فالمعنى الجيد لا يتم إلا في شكل جيد واكتمال الشكل منطلق لتصبح المحتوى وكاماله .

٥- الاعتراض أو الاستدراك :

وهو عند ابن رشيق : اعتراض كلام في كلام لم يتم .. ثم يرجع إليه فيتمه^(٦٥) .

ومن ذلك قول كثر عزة :

لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا
فقوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام^(٦٦) .

ومن ذلك قول النابغة الجعدي :

ألا زعمت بنو عيس بانئى - ألا كذبوا - كبير السن فاني
نقوله « ألا كذبوا اعتراض يمكن أن يقوم المعنى بدونه - إسناداً - »

ومن حيث البناء النحوي للجملة حيث إن هذا الجملة الاعراضية فصلت بين اسم إن ونحوها ولأنها لا تدخل بأى صفة غير الاعراض فى بناء الجملة صنّفوها من الجمل التى لا محل لها من الإعراب .

أما من جهة المعنى الذى عبر عنه الشاعر فإنها أفادت خصوصية فى المعنى ، وقد وضعه القزوينى ضمن الإطناب ، ويرى أنه :

أن يؤتى فى أثناء الكلام ، أو بين كلامين متصلين معنى ، بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى ما ذكر فى التكميل^(٦٧) .

ومنه الدعاء كقول المتنبي^(٦٨) :

وتحقر الدنيا احتقار مجرب يرى كل ما فيها - وحاشاك - فانيا
فإن قوله وحاشاك - دعاء حسن فى موضعه .

والتنبيه فى قول الشاعر^(٦٩) :

واعلم - فعلم المرء ينفعه أن سوف يأتى كل ما قدرا
فقوله : « فعلم المرء ينفعه » اعتراض يفيد التنبيه والتعليل للطلب .

والمطابقة مع الاستعطاق كما فى قول أبى الطيب المتنبي^(٧٠) :

وخفوق قلب لو رأيت لهيه يا جنى - لرأيت فيه جهنما
فقوله « يا جنى » مطابقة مع (جهنم) وهو اعتراض يفيد الاستعطاق .
ومنه التنبيه على أمر فيه غرابة كما فى قول الشاعر :

فلا هجره يبدو - وفى اليأس راحة ولا وصله يبدو لنا فنكاره
فإن قوله : « فلا هجره يبدو » يشعر بأن هجر الحبيب أحد مطلوبيه ، وغريب أن يكون هجر الحبيب مطلوباً للمحب فقال وفى اليأس راحة لئنه على سببه^(٧١)

فلاعتراض يشبه التتميم من حيث إنه اعتراض ذو فائدة يأتي في حشو البيت ،
وهناك من يخلط بين الاعتراض والالتفات ، وقد حدد العسكري المصطلحين تحديداً
واضحاً فقال في تعريفه للاعتراض : (إن الاعتراض هو اعتراض كلام في كلام لم يتم
ثم نرجع إليه فيتمه) كما أوضحنا .

٦ - الالتفات :

أما الالتفات فإنه يختلف عن الاعتراض من حيث إن الالتفات هو أن يفرغ المتكلم
من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره^(٧٢)
ومن ذلك قول جرير^(٧٣) :

أتسنى إذا تودعنا سليمانى بعود بشامة سقى البشام
فقد دعا للبشام بعد أن انتهى من جملته ، فالالتفات هنا يشبه الإيغال من حيث
تمام البيت به وزيادة معناه .
ومن ذلك قول الشاعر^(٧٤) :

طرب الحمام بنى الأراك فشاقتى لازلت فى عليل وأبكى ناضر
فالشطر الثانى التفت دعا فيه الشاعر للحمام .
ومنه قول الآخر^(٧٥) :

لقد قتلت بنى بكر برهم حتى بكيت وما ييكى لهم أحد
فقوله - وما ييكى لهم أحد - التفت .
وقد يأتي الالتفات فى حشو البيت .
ومن ذلك قول حسان^(٧٦) :

إن التى ناولتسى فرددتها قُتِلَتْ قُتِلَتْ فهاتها لم تقتل
فقوله - قُتِلَتْ - التفت .

وهناك ضرب آخر من الالتفات : وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك ، أو ظن أن راداً يردُّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه ، فإمّا أن يؤكد ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه ، ومثاله قول المعطل الهنلي :

تبين صلاة الحرب ممّا ومنهم إذا ما التقينا والمسلم بادن
فقوله - والمسلم بادن - رجوع عن المعنى الذي قدمه ، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرها أن المسلم بادن والمحارب ضامر^(٧٧) .

وهذا الالتفات جاء كاليغال ، حيث تم به المعنى والمبنى فجاءت القافية جزءاً من هذا التتميم وإن كان الإيغال يختلف عنه من حيث العلاقة بالكلام السابق له .
ومنه قول حدير بن ربعان^(٧٨) :

معازيل في الهيجاء ليسوا بزادة مجازيع عند البأس ، والحر يصبر
فالحر يصبر التفتات وهو في نفس الوقت قد تم به مبنى البيت فالالتفات كالاغراض
كلام يزداد لإتمام المبنى فيزيد به المعنى ويستقيم الوزن .
وإذا كان الإيغال يشبه الالتفات في أنها تتميم في أواخر الأبيات فإن الإيغال
يتصل ببناء الجملة التي جاء تتمبماً لها اتصالاً شبه معنوي ، أما الالتفات فإنه يشبه
الاعراض من حيث إنه قد يأتي استدراكاً أو تعليلاً أو بياناً لفارقة معنوية ، أما الإيغال
فإنه يأتي وصفاً أو تحقيقاً أو تكميلاً للمعنى السابق .

وهذه قصيدة لعمر بن قيس الشاعر الجاهلي تبدو فيها بعض الظواهر السابقة يقولُ
فيها^(٧٩) :

- ١- نأتك أمامة إلا سؤلاً وإلا خيالاً يوافي خيالاً
- ٢- يوافي مع الليل ميعادها ويأني مع الصبح إلا زيبالاً
- ٣- فذلك تبدل من ودها ولو شهدت لم تواتر التوالا

- ٤- وقد ربح قلبي إذ أعلنوه
٥- وحث بها الحاديان النجاء
٦- بوازل نحدى بأحداجها
٧- فلما نأوا سبقت عبرتي
٨- تراها إذا احتشها الحاديان
٩- فبالظل بدلن بعد الهجير
١٠- وفيهن خولة زين النساء
١١- لها عين حوراء في روضة
١٢- ونجوى السواك على بارد
١٣- كأن المدام بعيد المنام
١٤- كأن الدوائب في فرعها
١٥- ووجه يحار له الناظرون
١٦- إلى كفل مثل دعص النقا
١٧- فبانت ومانت من ودها
١٨- وكيف تبتين جبل الصفا
١٩- ففى بيتي المجد مثل الحسا
- وقيل أجد الخليط احتالاً
مع الصبح لما استثاروا الجمالاً
ويخزين بعد نعالٍ نعالاً
وأدرت لها بعد سجل سجلاً
بالخبت يرقلن سيراً عجلاً
وبعد الحجال ألفن الرحالاً
زادت على الناس طراً جلالاً
وتقرو مع النبت أرطى طولاً
نخال السيال وليس السيالاً
علتها، وتسقيك عذباً زلالاً
حبال توصل فيها حبالاً
يخالونهم قد أهلوا هلالاً
وكفّ تغلب بيضاً طفلاً
قبالاً ولا مايساوى قبلاً
من ماجد لايريد اعتراً
م أخلصه القين يوماً صفلاً

فالتميم والإيغال في القصيدة بيدوان بصورة لافتة للنظر على هذا النحو:

- ١- يوافي خيالاً
٥- لما استثاروا الجمالاً
٧- بعد سجل
١٠- على الناس طراً
١٢- وليس السيالاً
١٤- توصل فيها حبالاً
١٦- طفلاً
١٨- لايريد اعتراً
- ٤- احتالاً
٦- بعد نعالٍ
٩- سيراً عجلاً
١١- في روضة .. طولاً
١٣- زلالاً
١٥- هلالاً
١٧- ولا مايساوى قبلاً
١٩- يوماً صفلاً:

فهذه جميعاً جاءت تمييزاً للبناء اللغوي ، حتى يكتمل الوزن فرضاً ، وقد جاء بعضها في حشو الأبيات ، والبعض الآخر في القافية ، وهي عندما أتمت الوزن ، اكتمل بها المعنى وزاد خصوصية وحسناً .

وقد جاءت في إطار مقتضى الحال فأصاب بها الشاعر معنى يزيد المحتوى اكتمالاً ، وليس اكتمال المعنى زيادة يمكن الاستغناء عنها فرضاً فالذي يهمننا هو ما انتهت إليه البنية الشعرية .

والشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين الوزن والمحتوى الشعري .

وإذا كانت وجهه نظر بعض الدارسين تتمثل في اعتبار التميم والإيغال وغيرها وسائل أو ظواهر من ظواهر الإطناب ، استخدامها الشاعر ليحقق التناسب بين المعنى والمبنى ، أو بين المحتوى والوزن ، فإننا من وجهة نظر موضوعية ننظر إلى التركيب بوصفه وحدة ، أو بنية لغوية ذات عضوية خاصة ، بمعنى أن الذي يمكن أن يعتبره البعض حشواً أو تمييزاً قد يكون هو المحور الذي سبق إليه ذهن الشاعر ، فالصورة تأتي وحدة واحدة دون هذا التجزئ الذي يقحمه عليها الدارسون .

وإذا كنا قد رأينا أن الحشو الذي لافائدة منه ، يكاد يكون معدوماً – فيما عرضه الدارسون من شواهد – فإننا نرى أن ما أشار إليه الدارسون من تميم وإيغال والتفات واعتراض يمثل شواهد على أن الإطار الموسيقي للشعر العربي ليس قيداً على الإبداع ، بل إنه في أكثر الأحيان يطلق كوامن الإبداع ويفجر طاقات اللغة ، فنجد أن إتمام المعنى يُتمُّ المبنى ، والوزن يزيد البنية الشعرية تفرداً ويجعلها نسيجاً متميزاً وممتازاً في آن واحد .

ومن هنا فإننا نرى أن الإطار الموسيقي حتى في هذه النماذج التي يبدو فيها الشاعر قد انتهى من بنائه اللغوي ، أو المعنوي ، قبل تمام الوزن والتي يأتي فيها بكلمة أو أكثر يتم بها المعنى – حتى في هذا النماذج تبدو قابلية الوزن للتوافق مع البناء اللغوي غير محدوده ، فالشاعر المجيد يمكن أن يصل إلى مستويات متميزة من الإبداع ما دامت لديه القدرة والأدوات الفنية – في إطار بحور الشعر العربي أو ما نسميه بالشعر العمودي .

ب - في الشعر الحر :

إذا مجئنا في الشعر الحر وجدنا فيه نفس الظواهر السابقة من حشو وتتميم وإيغال ، وغير ذلك مما يرم به الشاعر الوزن ، لأن هذه الظواهر لا تأتي فقط لإتمام الوزن ، من حيث عدد التفعيلات وطول البيت ، وإنما تأتي لإحداث التوافق الذي يريده الشاعر لتشكيله ويستجبه التشكيل الشعري ، ومعنى ذلك أن الشاعر يستخدم مثل هذه التقنيات ليستقيم الوزن لا لتكميل الوزن فقط ، ولهذا فإن الشاعر في الشعر الحر يستخدمها سواء في حشو السطر أو في نهايته حتى يستقيم الوزن ،

ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور^(٨٠) :

يتجمعون على موائد السهر الفقير ، معذبين ومطرقين .
الدمع سقياهم ، وخبزهم التأوه ، والأنين .
يلقون - بين الدمعتين - زفير أسئلة .
تخشخش مثل أوراق الخريف الذابلات

فوصف الشاعر لموائد السهر بالفقير وكذلك الحال معذبين ، تتميم وإيغال ، وكذلك « الأنين » والذابلات ، وبين الدمعتين زفير . ولكننا لو تصورنا الأسطر بدون هذه الإضافات لوجدنا أننا لسنا بإزاء حشو تتطلبه فقط ضرورة البناء الموسيقي ، وإنما بإزاء بوائى موضوعية لا يستقيم المحتوى المعنوي بدونها ، كما وجدنا في الشعر العمودي .

ومن ذلك قول الشاعر أحمد سويلم^(٨١) :

أعرف الآن أن السماء معبأه بالسحاب الكذب
أعرف الآن أن الرياح تحت ذاكرات الكتب .
أن زيت المصابيح في الطرقات خبا ... وانتحب
أن ماء الضروع تبخر في أرضنا ... واحتجب .

فالكلمات : الكذب .. وانتحب .. واحتجب ، زيدت للقافية فهي إيغال ، ولكنها كملت المعنى ، ومن هنا نرى أنها جاءت تمييزاً للمعنى في المقام الأول ، لأن

الوزن يستقيم بدونها فوزن كل منها على حدة « فاعلن » ولو اسقطنا هذه التفعيلة لما تأثرت أسطر المتدارك لكن الشاعر حافظ عليها لا من أجل الوزن فقط وإنما من أجل المعنى أيضاً ، على الرغم مما يبدو ظاهراً من زيادتها . ومن ذلك قول عبد الوهاب البياني (٨٢) :

تذوق طعم الفتح وحيداً ، نجتاز الأفق بنار الشعر .
الزرقاء .

تقمص روح الأجداد .
تعب نهرأ بعد البحر ، ومجرأ بعد الصحراء .
سيفك ومض البرق وخيمتك الغابات العذراء .

فالزرقاء ، بعد الصحراء ، العذراء ، جاءت للقافية وتم بها المعنى فهي إيغال ، وقد أعطت للأسطر إيقاعها الشعري وخلصتها من النثرية . وقد كان الشاعر قادراً على الاستغناء عن هذه القوافي ولكنها ، هنا لا تمثل مجرد تسميم للإيقاع ، وإنما هي أيضاً تسميم للمعنى .

ومن ذلك قول نزار قباني (٨٣) :

أوقفوني .
وأنا أضحك كالمجنون وحدي .
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين ..
كلفتني ضحكك عشر سنين .

فالشاعر قد جاء بلفظة - وحدي - في السطر الثاني استكمالاً للوزن وللتفعيلة فاعلاتن ، وأدت اللفظة وظيفة في البناء المعنوي ، ولكن اللافت للنظر أن الشاعر ضحى بالقافية التي يمكن أن تتحقق ، لو كان انتهى بالسطر عند «المجنون» من أجل استكمال الوزن والمعنى . وهذا يجعلنا ننبه إلى أن الشاعر قد يترك القافية استكمالاً للوزن .

وقد يزيد الشاعر حرفاً أو حرفين من حروف العطف أو الاستئناف أو التثنية أو توكيد .. ليقيم الوزن .

ومن ذلك قول الدكتور أحمد مستجير^(٨٤) :

ها هنا حيث التقينا من سنين .

نيتني يا حب ما كنت سألتك .

فلقد أطرقت فجأة .

تم همهمت بصوت يشبه الظل على الموج البطيء .

فالحرفان : ها ، الفاء في فلقد يكملان الوزن إلى جانب دلالتها في السياق . كما
ملاحظ أن قوله : يشبه الظل على الموج البطيء يمثل نوعاً من التتميم المعنوي
وإيقاعي .

.. ذلك قول فاروق شوشة^(٨٥) :

..يسنى ! ...

.. رن صوتك الندى فى دمي .

.. شيه أثيرياً ... أضمه واحتمى .

.. نه تدق أيامى ... تصب فى غدى .

.. فقه من أعماق نبع دافئ القرار .

.. أمس ضمنى هنيهة .. وطار .

.. وق خافقى الملح واستدار .

.. كت ألمس النداء باليد .

.. ودع الليل حديث مطلع النهار .

.. ومسك الرطيب ما يزال فى فمى .

.. سحن تاريخ صنعناه بألف موعد .

.. تبت طفولياً ، برى السمى ناعم الإزار .

فالنهايات : فى دمى ، وأحتمى ، تصب فى غدى ، القرار ، وطار ، واستدار ،
باليد ، ما يزال فى فمى ، بألف موعدا .. تمثل هذه النهايات تميمياً معنوياً وهى فى
نفس الوقت قوافٍ للأسطر الشعرية .

وقد يأتى التميم فى حشو السطر الشعرى المدور .

ومن ذلك قول نزار قبانى^(٨٦) :

وجلست فى ركن ركين .

تسرحين .

وتنقطعين العطر من قارورة ، وتدمدمين .

لحناً فرنسى الرنين .

لحناً كأيامى حزين .

قدماك فى الخف المقصب .

جدولان من الحنين .

فالكلمات : ركين ، تسرحين ، وتدمدمين ، الرنين ، حزين ، المقصب ، من
الحنين . جاءت لإتمام الوزن والقافية ، وهى فى نفس الوقت تمثل تميمياً للمعنى
وإيغالاً .

ومن ذلك قول فاروق شوشة فى قصيدته اعتراف بديوان إلى مسافرة :

يا مخجلى .

منى أراك تنفض البلى الذى أصابنا معاً .

أصابنا فأوجعنا .

تعيدنا لجوهر الحياة فى عروقنا .

تقول أنت كلمتك .

تسمعى حكايته .

تزيل عارنا ... غبار عصرنا .

لأن حقدنا نما وأمرعا .

متى أراك قد خطوت خطوتك .

مددت للحياة عزمةً بعمق بأسنا .

فالنهايات هنا تمثل تنميماً معنوياً ، أو إيغالاً بمعنى أدق ، كما أنها تمثل تكميلاً للمعنى وللوزن معاً .

وهناك أمثلة كثيرة ، يمكن أن نستشهد بها على وجود هذه الظواهر ، من حشو واستدعاء وتتميم وإيغال في الشعر الحر ، مثلما وجدناها في الشعر العمودي .

وهي ظواهر تؤكد أن الأساس الإيقاعي للشعر العربي بنوعيه واحد ، ونجعلنا نراجع أنفسنا ، قبل إصدار قرارات أو آراء ندين فيها الإطار الموسيقي للشعر العمودي ، أو الشعر الحر .

كما أنها تلفت نظرنا إلى الفهم الخاطيء لمعنى العضوية في الشعر ، فالعضوية الشعرية ليست هي تلك التي تنتظم الكائنات ، وإنما هي عضوية لغة ومعان ، لها من المرونة ما لهذه اللغة ولهذا المعاني ، هي عضوية إبداع مخلوق لا يصل للكمال الذي يفترضه البعض ، ولهذا فإنها عضوية نسبية ، قد نستطيع أن نغير من نظامها أو شكلها دون أن نكون قد هدمنا العمل الأدبي ، كما سنرى في دراستنا للشعر الحر .

بل إن الشاعر نفسه يعرف ذلك من خلال عملية الإبداع والمراجعة والتصحيح والتنقيح لقصائده سواء أكان الشعر عمودياً أو حراً .

ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى

في الشعر العمودي والحر التضمين والتدوير والاستدارة

قبل أن نتناول الشعر الحر ، نرى أن نقدم دراسة موجزة لهذه المصطلحات ، حيث إنها أصبحت أكثر شيوعاً في الشعر الحر ، وحيث اتخذت مظهراً متميزاً عما هي عليه في الشعر العمودي .

١ - التضمين :

جاء في اللسان « المضمن من الشعر : ما ضمته بيتا ، وقيل لم تتم معاني قوافيه ، إلا بالبيت الذي يليه »^(٨٧) .
وفي الكافي « التضمين هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني »^(٨٨) .
ومنه قول الشاعر^(٨٩) :

ياذا الذي في الحب يلحى أما	والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخيم لما	لمت على الحب فذرني وما
أطلب إني لست أدري بما	قتلت إلا أننى بينما
أنا يباب القصر في بعض ما	أطلب من قصرهم إذ رمى
شبهه غزال بسهام فما	أخطأ سهما ، ولكئنا
عيناه سهمان له كلما	أراد قتلى بهما سلما

وقد جاء في المحكم أن المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده « (٩٠) .

فالبيت ينتهي قبل أن تنتهى الجملة ، والبيت التالى لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة فى البيت السابق له ، بل إن الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر الثانى ، ولا شك أن هذا التدوير يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية ، لكنه مع ذلك يحدث نوعاً من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوى ، ولو أعدنا كتابة الأبيات بطريقة النثر لوجدنا أن القافية قد اختفت بين السطور . ولابن المعتز قصيدة مضمنة مدورة لا تقرأ إلا متصلة الأبيات وهى تشبه القصيدة المثورة الدائرية التى يكتبها بعض الشعراء كاليائى ، من بعض الوجوه .

يقول ابن المعتز (٩١) :

يا نفس ويحك طال ما	أبصرت موعظة وما
نفعتك فأخشى وانتهى	وعليك بالتقوى كما
فعل الأناس الصالحون	ن وبادرى فلربما
سلم المبادر واحذرى	يا نفس من سوف فما
خدع الشقى بمثلها	إياك منها كلما
ناحت مكايدها ضمير	ك إنما هى إنما
خطر وكم قتلت وأهـ	لكت النفوس وقلمما
تغنى أمانها إذا	حضر الردى وكأنما
لم يجيى من لاقى منيـ	ته فىا عجباً أما
فى ذاك معتبر ولا	شاف بقصر من عما
فالأبيات متصلة اتصالاً عضوياً .	

والجملة لا تنتهى بانتهاء البيت والقافية ، ويمكن أن تكتب الأبيات بصورة تشبه القصيدة المدورة من الشعر الحر على هذا النحو « يا نفس ويحك طالما أبصرت موعظة ، وما نفعتك ، فأخشى وانتهى وعليك بالتقوى كما فعل الأناس الصالحون وبادرى ،

فلربما سلم المبادر ، واحذرى يا نفس من سوف ، فما خدع الشقي بمثلها ، إياك منها كلما
ناحت مكايدها ضميرك ، إنما هي إنما خطر .

وكم قتلت وأهلكت النفوس وقلما تفي أمانها إذا حضر الردى ، وكأنما لم يجي من
لاقي منيته فيا عجباً أما في ذلك معتبر ولا شاف بقصر من عما .

فحن لا نسر بأثر القافية لأنها لا تأتي مع نهاية الجملة .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن القصيدة المدورة هي من اختراع القدماء
لا المحدثين .

٢ - الاستدارة :

هي أن تتوالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام منسق يقوم فيه كل
بيت بنفسه في معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير^(٩٢) .
وهناك أنماط كثيرة للاستدارة في الشعر القديم .

ومن ذلك قول امرئ القيس^(٩٣) :

لعمري لقوم قد نرى أمس فيهم مرابط للأمهار والعكر الدثر
أحب إلينا من أناس بقنة يروح على آثار شائمهم النمر

فقد ورد المبتدأ في البيت الأول « قوم » وجاء الخبر في أول البيت الثاني « أحب » .

ومنه أيضاً قول امرئ القيس^(٩٤) :

أبعد الحارث الملك ابن عمر وبعد الخير حجر ذى القباب
أرجى من صروف الدهر لنا ولم تغفل عن الصمّ الهضاب

الجملة تبدأ من أول البيت الأول ، وتنتهي في نهاية الشطر الأول من البيت
الثاني ، حيث تعلق الظرف الذي جاء بعد أداة الاستفهام بالفعل الذي ورد متأخراً .

ومن ذلك قول الأعشى^(٩٥) :

وأبيض كالسيف يعطى الجزيل مجود ويغزو إذا ما عدم
تضيفت يوماً على ناره من الجود في ماله احتكم
فالجملة تبدأ من وأبيض ، وتنتهى بنهاية الشطر الأول من البيت الثانى .
ومن أنماط الاستدارة : الشطر المطول .

ومنه قول الأعشى أيضاً^(٩٦) :

فإن تك لمتى يا قتل أضحت كأن على مفارقتها ثغاما
وأقصر باطلى وصحوت حتى كأن لم أجر في ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يفسنى تتابع وقعها الذكر الحساما
فقد وردت جملة الشطر فى أول البيت الأول وانتهت فى آخر البيت الأخير .
ومن ذلك ما يسمى بالمفاضلة التمثيلية ، حيث يأتى الشاعر بالمتبدأ مسبقاً بما
النافية ثم يسترسل فى وصف هذا المتبدأ وبعد ذلك يأتى الخبر على وزن أفعل التفضيل
مجروراً بالباء الزائدة .

ومنه قول المرقش الأصغر^(٩٧) :

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تعل على الناجود طوراً وتقدح
ثوت فى سباء الدن عشرين حجة يطان عليها قرمد وتروح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلان يدينها من السوق مريح
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل بل فوها ألدّ وأنصح
فالمتبدأ « قهوة » والخبر « أطيب » ولا شك أن الاستدارة هنا وفى النماذج الأخرى
تقترب من التضمين وتميز عنه فى نفس الوقت ، من حيث إن الجملة التى كان من
المقدر لها أن تنتهى بنهاية القافية ، تتجاوز القافية إلى أول البيت التالى دون تدافع بين
الوزن والتركيب .

وأما التضمين فأغماط كثيرة فقد يأتي اسم إن في القافية ويأتي خبرها في أول ذلك كما رأينا في تضمين النابغة عند دراستنا لعيوب القافية .

ومن ذلك أن يأتي الموصول في القافية وتأتي صلته في أول البيت الثاني كقول

الاعشى (٩٨) :

فله عينا من رأى من عصابة أشد على أيدي السعاة من التي
أتهم من البطحاء يبرق بيضها وقد رفعت راياتها فاستقلت
وقد يأتي الفعل أو اسم الفعل ، في آخر بيت ويأتي المفعول به في أول تاليه ومنه
قول النابغة (٩٩) :

ألكني ياعين إليك قولاً سأهديه إليك ، إليك عنى
قوافى كالسلام إذا استمرت فليس يرد مذهبها التظنى
وقد يأتي الفعل في القافية ويأتي الفاعل في أول البيت التالي كقول الأعشى (١٠٠) :

فتنازعا سر الحد يث فأنكرت فنزا بها
عضبُ اللسان متقن فطن لما يعنى بها
فعضب فاعل للفعل نزا الذى جاء جزءاً من القافية .

وقد ورد في اللسان نموذجاً فصل فيه الشاعر بين الجار والمجرور .

ومن ذلك قول القائل لسوار بن حيان المنقرى (١٠١) :

ومثل سوار رددناه إلى .

إدرونه ولؤم إصه على .

الرغم موطوء الجمى مذللاً .

فالتضمين فصل عنصرين يجب وصلها ، والفصل ملحوظ هنا أكثر من الاستدارة
كما أن التضمين لا يكون فيه الفصل عن طريق حشو كأن يعطف على الركن الأول أو

يوصف ، ولكنه مجرد فصل يكون فيه العنصر الأول من الجملة في آخر البيت الأول والعنصر الثاني في أول البيت التالي ، وقد يفصل بين الفعل وبين المفعول به المقدم كما في قول الأعتى (١٠٢) :

مابكاء الكبير بالأطلال وسؤالى فهل ترد سؤالى
دمنة قفرة تعاورها الصي ف بريحين من صباً وشمالى

فالجملة « هل ترد سؤالى دمنة » جملة واحدة ومثلها تماماً .

قوله « فزأها غضب » وهذا نمط يختلف عن أنماط المفاضلة التتميلية والشرط المطول والجملة الطويلة التي يفصل بين طرفها عن طريق تراكيب لغوية حيث نجد قافية تنتهى نهاية مقبولة لأن التركيب الداخلى حشواً بين ركنى الجملة لا تضمنين فيه وتنتهى القافية متوازية مع نهاية التركيب اللغوى الداخلى الذى وردت فيه .

وهناك بعض التراكيب التى يمكن أن تندرج فى إطار التضمنين والاستدارة .
ومن ذلك قول الأعتى (١٠٣) :

ومنا الذى أعطاه فى الجمع ربه على فاقه وللملوك هبائها
سبايا بنى شيبان يوم أوراها على النار إذا نجلى له فتياها
فالعناصر الأساسية فى الجملة : أعطاه .. ربه .. سبايا ..) والجملة الاعراضية « وللملوك هباتها » خففت من حدة انكسار التركيب وتوزعه فى بيتين شعريين .

٣ - التلويز :

هو اشتراك سطرى البيت فى كلمة واحدة ويسمى البيت : المدور أو المداخل أو المدمج يقول ابن رشيق : « والمداخل من الأبيات : ما كان قسميه متصللاً بالآخر غير منفصل منه ، قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما يقع فى عروض الحفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة ، وقد يستخفونه فى الأعاريض القصار ، كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك » (١٠٤) .

وترى الشاعرة نازك الملائكة أن « للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمده ويطيل نغماته » وترى أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبوريشة من المقارب (١٠٥) :

رويدك لانجرحى صمتك الر هيب ولاتهكى مئزره
فإني أحس به همهمات ال وحوش وخشخشة المقبرة
ومثل فاعلاتن في البحر الخفيف ... غير أن التدوير يصبح ثقيلًا ومنفراً في البحور
التي تنتهى عروضها بوتد مثل « فاعلن » و « مستفعلن » ومتفاعلن ... بسبب هذا العسر
نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو
الكامل .

وترى أنه : يسوغ في مجزوء الكامل لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة ،
وكذلك مجزوء الزجر « (١٠٦) .

وقد تبين لي من دراستي لشعر الأعشى أن هذا الشاعر كان يأتي بكثير من أبيات
الخفيف مدورة وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ويبدو لي أن وجود التدوير في بعض
البحور يمثل ذلك الحشد لا بد أن يغير نظرتنا ويجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون
مع هذه البحور - التي يكثر فيها التدوير - تعاملهم مع أشطار الرجز ، حيث يسيطر
عليهم نموذج الشطر لا البيت ، أما ما جاء مقسماً فإنه يمثل نمطاً من التقسيم الذي نراه
في إطار الشطرة الواحدة ، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة ، والذي يزيد من صحة
هذا الفرض أن كثيراً من الأبيات المدورة جاء مقسماً تقسيماً ثلاثياً مما يؤكد أن نموذج
البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر .

ولننظر إلى قول الأعشى (١٠٧) :

سلس	مقلده	أسي	ل	خدّه	مرع	جنابه
///	///	///	///	///	///	///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن

فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملاً لفظياً بحيث تنتهى التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكباً قوياً مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفرص بينها .

ونحن لا نتصور أن شاعراً يقول شفاهة ، يؤلف شعراً يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للشطرة الأولى ونصف للثانية ؛ فإن فى هذا تكلفاً وتعسفاً واضحاً ، واللذى أتصوره أن التفعيلات فى هذا البحر تسير فى دائرة قد تنتهى فيها التفعيلة فى الشطرة الأولى مع نهاية كلمة ، وقد تنتهى وقد استغرقت جزءاً من الكلمة فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللام المضعفة فى (مقلده) وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند ياء أسيل فى حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثانى مع نهاية (خلده) .

وإذا تأملنا التدوير فى الشعر الحديث أو الحرفاننا نجد الشعراء جميعهم - إلا القليل النادر - يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون فى شطر ويأتى الجزء الآخر فى السطر الذى يليه ومن هؤلاء الذين اتبعوا تلك الطريقة ، جورج غانم حيث يقول (١٠٨) :

لأهتف قبل الرحيل .

ترى يا صفار الرعاة يعود الرء .

فيق البعيد .

فهو من أجل الوزن قسم الكلمة نصفين كما فعل الشاعر القديم فى الشعر العمودى وهو خطأ ناقشته بالتفصيل الشاعرة نازك الملائكة ، حيث إن هذا شئ لا ضرورة له ففى وسعه أن يقول فى سطر واحد متناسق :

« ترى يا صفار الرعاة يعود الرفيق البعيد » (١٠٩) .

وترى الشاعرة أن التدوير فى الشعر الحر ممنوع ولا يجوز الشاعر من هؤلاء أن يستخدم التدوير بصورته التقليدية ، وعرضت لذلك أسباباً هى :

أولاً : لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .. وذلك يتضمن الحقائق التالية :
أ - إن التدوير ملازم للقصيدة التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب .
ب - إن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل .

وإنما ساغ في الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هى البيت الكامل لاشطره ، وأما فى الشعر الحر فإن الوحدة هى السطر ، ولذلك ينبغى أن يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة .

ج- إن شعر الشطر الواحد ينبغى أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية) .

ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض « (١١٠) » .

ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة فى سطرين وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها فى سطرين ومن ثم فى كلمتين : يقول الدكتور محمد أحمد العرب :

« التدوير مصطلح عروضى قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثانى من البيت الشعرى ، فى كلمة واحدة .. ثم انتقل فى الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحلت الكسر العروضى » (١١١) .

ويرى الدكتور على عشرى زايد أن « مصطلح التدوير أصبح يطلق على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً فى المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هى اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً ، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول » (١١٢) .

ولنعرض بعض النماذج التى عمد فيها الشاعر إلى التدوير .

ومن ذلك قصيدة البياني «حجر التحول» التي يقول فيها (١١٣) :

خرجت من نار الشعر : طقوس الحب وظل الشاعر .

كاهن هذى النار ، يصون ، بعيني طفل ، دعوته ، ويفسر .

لغز أبي الهول الصامت في فجر حضارات ماتت ، لكن .

هاهوذا في صخب المدن الكبرى الآن ، وما زال هو الكاهن .

يستبدل ثوب الكهنوت يرى آخر ، يخلعه الشارع والجمهور .

عليه ليدافع عن مهنته .

وكان حليفاً لليل ، وعليه أن يشرح ، في دعوته الآن ،

النور ، ويشعل نار الأمل الأرضي ويحرث أرض الله ،

الحبلى بالثورات .

فالشعر هو العصيان .

والفرح المكتوب عليه بأن يشقى في كل الأزمان .

وحضور وغياب لطقوس الحب بنار الكلمات .

فعل الشاعر أن يختار

— ما بين ربيع الأرض المتمرد والعبد المخصى بباب السلطان .

والطبل الأجوف والقيثار .

والناثر والشحاذ .

* * *

ولو تأملنا الأبيات لوجدنا الظواهر الفنية الثلاث متحققة (التدوير والتضمين والاستدارة) .

فالسطر الأول ينتهى بلفظة « الشاعر » التي انتهت بمتحركين ، وجاءت لفظة كاهن لتبدأ بمتحرك وساكن .

أى أن التفعيلة « فعلنن قد انقسمت إلى قسمين : الأول في آخر السطر والثاني في أول السطر التالي ، وهذا يمثل تضميناً لأن الجملة : وظل الشاعر كاهن هذى النار

يصون بمعنى طفل دعوته « جملة واحدة ولأن جملة يصون هي (خبر ظل) ، وهي جملة استغرقت جزءاً من سطرين .

ومثل ذلك قوله « ويفسر لغز أبي الهول » حيث جاءت (يفسر) في نهاية السطر الثاني وبإني الجملة في السطر الثالث كما أن التفعيلة « فعلن قد استغرقت جزءاً من (يفسر) وجزءاً من (لغز) .

لكن السطر الثالث انتهى بلفظة « لكن » أى « فعلن » .

وبدأ السطر الثالث بسبب خفيف « ه/ » و « فعلن » أى فاعلتن وهذا غير ممتنع في المتدارك حين يستخدمه الشاعر في قصيدته من الشعر الحر ، بل إن بعض الشعراء يرى أن تحريك الحرف الأخير دون إشباع في قصيدة الشعر الحر جائز .
يقول الشاعر صلاح عبد الصبور « إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له » (١١٤)

وقد يثار سؤال هو : لماذا لم يتصل التدوير بالتضمين في الشعر العمودي كما هو في الشعر الحر : والجواب واضح جلي : هو أن التدوير في الشعر العمودي يحدث في البيت الواحد بين شطريه ، ولهذا فإنه لا يعد تضميناً حيث إن هذا لا يمثل تفتيتاً لجملة ، وحيث إنه موجود شكلياً فقط ، أمّا في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، لكنها مع ذلك قد يفترقان فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس ، وقد يتكرر التضمين والتدوير فتصبح القصيدة دائرية أو مستديرة أو يصبح المقطع مستديراً على وجه أكثر دقة وقد تحدث الاستدارة دون تضمين عندما يقدم الشاعر تركيباً لغوياً متأسكاً في أكثر من سطر شعري .

ومن ذلك قول البياني (١١٥) :

بتراب معرى النعمان .

والمثني وعلى وأبي حيان .

وتراث الثورات .

أتحصن ضد اللاجدوى وردئ الزمن المرفوض بكل الأزمان .

وقوله أيضاً^(١١٦) :

ما بين استغلال الإنسان .

لأنه الإنسان .

وحريق الكلمات .

تولد في رحم الأرض الثورات

وقوله أيضاً^(١١٧) :

يا من أوقفى بين الجسد المشدود كقوس والمطلق .

يا من أوقفنى فى هذا المأزق .

حطم هذا الزورق .

بصخور شواطئ يسم الليل الأزرق .

فالاستدارة قد تحققت نتيجة تراكب عناصر تركيب لغوى ممتد يشغل أكثر من سطر

شعري . ففي النموذج تبدأ الجملة من قوله (بتراث) وتنتهى بالجملة « أتحصن » فالجبار

ونحور المتقدم متعلق بهذا الفعل والشاعر قد استخدم فى هذا النموذج « فاعلان »

وعلتن ، فعلانن » ، وقد جاءت القافية واضحة فى الأسطر الثلاثة :

الأول والثانى والرابع .

ولكن التركيب اللغوى اخترق هذا التركيب العروضى والصوفى وامتد ليشمل أكثر

من سطر شعري .

وفى النموذج الثانى يبدأ التركيب اللغوى بقوله : (ما بين) وينتهى بقوله :

« تولد .. الثورات » .

وقد استخدم الشاعر القافية لكل سطرين لكن التركيب تجاوز النظام الإيقاعى

وإنصوفى وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري .

أمّا في النموذج الثالث فإننا نرى أن التركيب اللغوي يشمل الأسطر الأربع حيث يقول : يا من أوقفني .. يا من أوقفني .. حطم .. بصخور .. فالأسطر تتراكب تراكباً وثيقاً وقد جاءت الأسطر مقفاة بقافية واحدة تنتهي بانتهاء التفعيلة .

ولاشك أن هذا النمط من التراكيب أكثر قبولاً لأنه يتمشى مع روح الشعر ، ولا يعيد من التلذذ الصوتي والإيقاعي للشعر .

فالشاعر في الاستدارة لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي ، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتي والعروضي وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما ، فيقدم في إطار التركيب المطول ، وحدات عروضية تنتهي نهاية شبه طبيعية ، يلتقط عندها أنفاسه - دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوي - ليستمر بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري .

أما في التدوير - وبخاصة في الشعر الحر - وفي التضمين في الشعر العمودي والحر فإن الشاعر لا بد أن يضحى إمّا بشئ من وحدة التركيب أو بشئ من النظام الصوتي والعروضي « والتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات » (١١٨) .

« إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافي التضمين ، أى تلافي الوقف القوي في وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بإنهاء البيت بوقفة معنوية .. وهم إذ يفعلون هذا فإنهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلضمان تقارب تام بين النظامين فلا بد من موازنة بين الوقف العروضي ، والوقف المعنوي ، أى أن يكون آخر البيت مثلاً نهاية للجملة وأن يكون هناك تناسب على النحو التالي :

آخر البيت = نهاية جملة .

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (١١٩) .

فإذا كان هناك تركيب ممتد ، فإن هذا التركيب يتكون من وحدات لكل وحدة نهاية معنوية لكنها تكون مجتمعة مع غيرها من الوحدات تركيباً واحداً « فالعبارة كل - تركيبى لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات .. وما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازاة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضاً درجات مختلفة تبعاً لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جملتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين ، أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة (١٢٠) .

ولننظر الآن فى جزء من قصيدة « يا زمان الحزن فى بيروت » للشعر فاروق جويده لنى صورة من صور التضمين والتدوير ، وهو لا يمثل نوعاً من كسر البنية الإيقاعية والتركيبية ، وإن حد من تدفقها الإيقاعى - على الرغم من أن الشاعر حافظ على التوازن بين الإيقاع والتركيب فى أكثر قصائد ديوانه ولم يشذ عن ذلك إلا هذا الجزء الذى أعرضه والذى يقول فيه (١٢١) :

برغم الصمت والأنقاض يا بيروت
مازلنا نناجيك
برغم الخوف والسجان والقضبان
مازلنا نناديك
برغم القهر والطغيان يا بيروت
مازالت أغانيك
وكل قصائد الأحران يا بيروت
لا تكفى لنبيك
وكل قلائد العرفان تعجز أن تحييك
فرغم الصمت ما زالت مآذنا

تكبر في ظلام الليل
تشدو في روايك
وما زالت صلاة الفجر يا بيروت
تهدر في لياليك
ورغم النار والطوفان
سوف نجي أيام نحاسنا
فتخلع ثوب من خدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت
سوف يظل يحميك

* * *

فكل سطر من الأسطر العشرين جاء متصلاً بغيره عدا ثلاثة أسطر هي السطر التاسع والسابع عشر والثامن عشر.

والتفعلتان الأساسيتان هما «مفاعيلن ومفاعلتن» وهما صورتان لتفعيلة واحدة هي مفاعلتن متحركة اللام وساكنتها وقد حدث التدوير بين كل سطرين على التوالي في الأسطر الثمانية الأولى، ثم جاءت الأسطر التاسع والعاشر والسابع عشر، والثامن عشر، بدون تدوير مع ما يليها، ولهذا فإن التدوير كان إلى جانب ذلك بين السطرين (١١، ١٢)، (١٣، ١٤)، (١٥، ١٦)، (١٩، ٢٠) فالأسطر (١، ٣، ٥، ٧، ١١، ١٣، ١٥، ١٩) تنتهي بحركة وتبدأ الأبيات التي تليها بحركة وساكن ثم ثلاث حركات وساكن أو سببين خفيفين.

ولو عرض الشاعر القصيدة وفق ما يسمح به السطر المكتوب من امتداد لما جاء أي بيت من الأبيات السابقة مدوراً ولما حدث ما يشبه أن يكون تباعداً بين القانون الصوتي والإيقاعي والتركيب اللغوي. وهذه هي الأبيات طبقاً للتوافق بين الوقف العروضي والمعنوي والتركيبي دون تدوير.

برغم الصمت والانتفاص - يا بيروت - مازلنا نناجيك .
برغم الخوف ، والنسجان ، والقضببان مازلنا نناديك .
برغم القهر والطغيان - يا بيروت - مازالت أغانيك .
وكل قصائد الأحران - يا بيروت - لا تكفى لنبيك .
وكل كلائد العرفان تعجز أن تحييك .
فرغم الصمت مازالت مآذنا .
تكبر في ظلام الليل ، تشدو في روايك
ومازالت صلاة الفجر يا بيروت تهدر في لياليك
ورغم الليل والطرفان سوف نجي أيام تحاسبنا
فتخلع ثوب من خلدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت سوف يظل يحملك

فالأسطر لا تزيد عن خمس تفعيلات ، وهو مقبول كما أن ضم أجزاء الجملة في سطر واحد يؤدي إلى توافق النظام العروضي مع الصوفي مع الإيقاعي مع التركيب اللغوي ، هذا التوافق الذي هو غاية الشعر والشاعر في آن واحد .
وهو منطلق الدعوة إلى الشعر الحر .

وقد ساعد استخدام الفعل المضارع في تلك القصيدة على تخليص الإيقاع من الأثر الذي يمكن أن يترتب على تقسيم الجملة الواحدة في أكثر من سطر ، ولاشك أن تمكن الشاعر ، وامتلاكه لأدواته الفنية ، لم يجعلنا نشعر بذلك الأثر المترتب على تقسيم الجملة الواحدة ، وهو تقسيم لا يتفق والتقسيم الإيقاعي للبيت الشعري كما عرضناه .

وقد أدى استخدام المدات « الحركات الطويلة » إلى تحقيق نوع من التطريب (بالمعنى اللغوي الأصيل لهذه اللفظة) .

وهو أمر لا ينجفى على القارئ المتأمل .

ثالثاً : الوزن والضرورات الشعرية

سنتناول في هذا الفصل الضرورات الشعرية التي تتصل بالوزن الشعري . ويرى السيرافي أن « الشعر لَمَّا كان كلاماً موزوناً ، تكون الزيادة فيه والنقص منه يخرج منه عن صحة الوزن حتى يحمله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه ، استجيز فيه لتقويم وزنه ، من زيادة ونقصانٍ وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله وليس في شيء من ذلك رفع منصوب ، ولا نصب مخفوض ، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحقاً ومتى وجد هذا في شعر كان ساقطاً مطرحاً ، ولم يدخل في ضرورة الشعر» (١٢٢) .

فالضرورة تأتي من أجل استقامة الوزن مع استقامة المعنى في آن واحد ، كما أن هذه

الضرورات يجب أن لا تخل بالمعنى بحيث لا تغير الضرورة معنى كلمة أو لا تسبب في التباس المعنى بمعنى آخر كما لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصيلة . وقد أشار سيبويه إلى « أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام» (١٢٣) .

وإذا نظرنا إلى الضرورات الشعرية فإننا سنرى أنها لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصيلة وإنما هي ضرورات تقع في أمور لا تمس صميم البنية الإعرابية كما أنها تسير في بعض الوجوه وفقاً لقياس خاص سنشير إليه في حينه .

وقد حضر السيرافي ضرورات الشعر في سبعة أوجه « وهي الزيادة ، والنقصان ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، والإبدال ، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه ، وتأنيث المذكر ، وتذكير المؤنث» (١٢٤) .

والذي يلفت النظر في هذا المجال أن الضرورات الشعرية تمثل نوعاً من الخروج عن الإطار اللغوي في سبيل تطويع لفظة أو عبارة للسياق الشعري أو بمعنى آخر للوزن وهذا أمر غاية في الأهمية والخطورة ، فالنحو العربي قد استنبط من المستوى اللغوي الذي اعترف به الدارسون القدماء وقد استمدوا أغلب شواهدهم من الشعر القديم ، ولهذا فقد تأثرت فلسفة النحو ، وبناء الجملة ، وبناء الكلمة تأثراً كبيراً بهذا الأساس ، ولهذا فإننا نلاحظ قلة الضرورات الشعرية ، وجواز أكثرها ، فالنحو استنبط من لغةٍ شعريةٍ ، أي من سياقات قد طُوِّعت للشعر ، ولهذا فإن القواعد النحوية التي بين أيدينا تمثل في المقام الأول « قواعد اللغة الشعرية » وهذا هو الذي يجعل اللغة الشعرية العربية لا تمثل انحرافاً أو انتهاكاً للقواعد العربية أو لبنية اللغة وهو أمر لم يلتفت إليه كثير من الدارسين حينما تعرضوا للغة الشعر ، فلغتنا لغة مرنة وقواعدها التركيبية أكثر مرونة بمعنى أن كل تركيب تتحقق به إصابة المعنى هو إضافة إلى النحو العربي حتى وإن بدا للبعض أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللغة .

فلغة الشعر في العربية تقترب كثيراً من لغة النثر الفنى ولا تختلف عنها إلا في الوزن ، لأننا في النثر نجد الخيال والاستعارة ، وهناك الشعر الحديث الذي لا يختلف عن الأداء النثري إلا في اعتماده على الوزن ومن هذا نرى قلة الضرورات الشعرية ، فهي لا تمثل ظاهرة سائدة بمعنى أننا نستطيع أن نجتمع هذه الضرورات في صفحات قليلة ، وهي في أغلبها شواهد لا تمثل إلا نفسها ولا تمثل ظاهرة ، ولو أنها كانت لغير الوزن أو مرتبطة بمستوى من الأداء اللغوي للشعر لكانت ظواهر عامة شائعة ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يتجاوز هذه الضرورات ، وليس أدل على نهافت هذه الضرورات من أن كثيراً من الأبيات التي جاءت شاهداً على الضرورات ، رويت بصورة لا ضرورة فيها ، ولهذا فإننا نرى أن بعض هذه الضرورات مصطنع وموضوع .

وهذه الضرورات تشمل على ضرورات تتصل ببنية الكلمة وأخرى تتصل ببناء

الجملة .

ضرورات تتصل بالكلمة :

أ - ضرورات الزيادة

١ - ما يزداد في القوافي للإطلاق :

ويكون ذلك بزيادة واو في حالة الرفع ، وألف في حالة النصب ، وياء في حالة الجر .

ومن ذلك قول زهير^(١٢٥) :

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلو وأقفر من سلمى التعانق والثقلو
وسواء أكتيبت الواو أم لم تكتب فإنه لا بد من إشباع ضمة اللام فتنتطق واواً .
ومن ذلك أيضاً قول ابن عبد ربه^(١٢٦) :

يامن يفسد في البكاء موهماً ما كان يسمع في البكا تنفيذاً
إن السدى بادّ السرور بموته ما كان حزني بعده لبيبيدا

فالألف قد زيدت في آخر الفعل (بيد) إشباعاً لحركة الدال ومنه أيضاً قول ابن
عبد ربه^(١٢٧) :

يامن عليه رداء البأس والجود من جود كفك يجرى الماء في العود
فهناك إشباعٌ لكرة الدال في آخر الشطرين وهذا لا يكون إلا في الشعر .

« وإنما جاز فيه هذه الزيادة .. لأنهم يترنمون بالشعر ويحدون به ، ويقع فيه
تطريب لا يتم إلا بحرف المد ، وأكثر ما يقع ذلك في الأواخر ، وكان الإطلاق بسبب
المد الواقع فيه الترنم وقد شبهوا مقاطع الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزوناً ووزن الشعر
بالشعر في زيادة هذه الحروف ، حتى جاء ذلك في أواخر الآي من القرآن كقوله
تعالى : ﴿ فَأَصْلُونَا السَّيْلَا ﴾^(١٢٨) .

وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهي جيدة مطردة ، وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر إذ كان جوازها بسبب الشعر» (١٢٩) .
وجاء هذا من منطلق التقفية ، فنحن نشبع الحركة في القافية فقط .

٢ - صرف ما لا ينصرف :

ويرى السيرافي أنه جائز في كل الأسماء مطرد فيها ، لأن الأسماء أصلها الصرف لعل تدخلها ، فإذا اضطر الشاعر ردها إلى أصلها ولم تحفل بالعلل الداخلة عليها والدليل على ذلك أن ما لا أصل له في التنوين لا يجوز للشاعر تنوينه للضرورة ، ألا ترى ان الشاعر غير جائز له تنوين الفعل ، إذ كان أصله غير التنوين ، وليس يرده بتنوينه إلى حالة قد كانت له (١٣٠) :

وهو تعليل مقبول وأنا لا أستبعد أن يكون منع بعض الأسماء من الصرف جاء وفقاً لقانوني التوافق والمائلة اللذين يتظمان الألفاظ العربية ولهذا فإن ترك ذلك استجابة للوزن لا يمثل اشخافاً أو انتهاكاً للبنية اللفظية أو للعرف اللغوي .
ومن ذلك قول النابغة الذبياني (١٣١) :

فلتأتينك قصائدٌ وليدفعن جيش إسيك قوادم الأكوار
حيث نون قصائدٌ وهي مما لا ينصرف .

ومن ذلك تنوين المنادى المبني كما في قول الأحمص الأنصاري :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السلام
وينشد بالنَّصب ، فمن نصب رد الكلمة إلى أصلها . لأن الأصل في النداء منصوب . ومن رفع ونون زاد التنوين على لفظه ، كما فعله فما لا ينصرف من المرفوع (١٣٢)

٤- ترك صرف ما ينصرف :

وقد أجازه الكوفيون والأخفش وأباه سيوية وأكثر البصريين ، لأنه ليس يحاول
بمنع صرف ما ينصرف أصل يرد إليه (١٣٣) .
ومن ذلك قول عباس بن مرداس :

فما كان حصن ولا حابس يفوق مرداس في مجمع
فلم يصرف « مرداساً وهو أبوه ، وليس بقبيلة » (١٣٤) .

٥- تشديد ما ليس مشدداً :

ومن قول الشاعر (١٣٥) :

مهر أبي الحبحاب لا تشلى
بارك فيك الله من ذي آلٍ
ومن موصى لم يضع قبلاً لي
خوارجاً من لفظ القسطلٍ
إذ أخذ القلوب بالأفكلٍ
فقد شدد الأفكل والقسطل وهما مخففا اللام .

٦- إظهار المدغم أى فك الإدغام :

ومن ذلك قول تعنب بن أم صاحب (١٣٦) :

مهلاً أعاذل قد جرّيت من خلقي أنى أجود لأفوام وإن ضمنتوا
وقول أبي التجم العجلي (١٣٧) :

* الحمد لله العلى الأجلل
فالاستعمال فى الأول (ضنوا) وفى الثانى (الأجلّ) .

٧- تحريك المعتل :

فما حقه أن يكون اللفظ به على السكون أو الحذف ويرى المرزباني أن هذا رد للكلام إلى أصله مثل قاضي فيقول قاضي ومنه (١٣٨) :

لا براك الله في الغواني هل يصبحن إلاً لهن مطلب
حيث كسرت الباء وحققها التسكين في (الغواني) . ومنه قول الفرزدق (١٣٩) :

فلو كان عبدالله مولى هجوته ولكن عبدالله مولى موالياً
فالوجه أن يقول « مولى موالٍ » ويلغى الياء لسكونها وسكون التنوين فلما اضطر إلى تحريكها لم يصرف لتمام حركات البناء المانع من الصرف (١٤٠)

٨- عدم حذف حرف العلة في الجزم :

ومن ذلك قول قيس بن زهير العبسي (١٤١) :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بني زياد
وقول عبد يعوث بن وقاص (١٤٢) :

وتضحك منى شيخخة عبشمية كأن لم ترى قبلي أسيراً بمانياً
فقد ترك الشاعر حذف الياء في (يأتيك) وترك حذف الألف في (ترى) حتى يستقيم الوزن . وترك الحذف هنا ليس مستوى لغوياً متميزاً وإنما هو مخالفة لقواعد لغوية لضرورة الوزن .

٩- قطع ألف الوصل :

ومن ذلك قول حسان (١٤٣) :

لتسمعن وشيكاً في دياركم الله أكبر يا ثارات عثانا

ومنه قول قيس بن الخطيم^(١٤٤) :

إذا جاوز الإثنين سرُّ فإنه بتشتر وإفشاء الحديث قمين
فقد قطع الألف في « الإثنين » لضرورة الوزن وتروى الخليلين .

١٠ - زيادة ياء في الجمع فما ليس حكمه أن يجمع بالياء :
ومن ذلك قول الفرزدق^(١٤٥) :

تنفي يداها الحصا في كل هاجرة نفي الدراهم تنقاد الصياريف
والأصل (الدراهم) و(الصيارف) وقد زاد الياء لضرورة الوزن قياساً على
مصايح ومصاييح ، وقنادل وقناديل ، وقد يكون إثبات الياء لغة في هذه الصيغ .

١١ - مد المقصور كقول الشاعر^(١٤٦) :

سيغنينى الذى أغناك عنى فلا فسقر يدم ولا غناء
فقد مد الشاعر لفظة (غنى) وتكون من الضرورات القبيحة إذا التبس المعنى كما
أنه ليسى لذلك أصل يقاس عليه في رأى بعض الدارسين .

« فأهل البصرة يميزون قصر كل ممدود ولا يفرقون بين بعضه وبعض ، ولا يميزون
مد المقصور ، إلا الأخصش ومن تبعه .. وكان الأخصش يميز مد كل مقصور كما أجزى
قصر كل ممدود من غير استثناء ولا شرط »^(١٤٧) .

١٢ - زيادة نون خفيفة أو ثقيلة :

في الشعر في غير الموضع الذى تراد فيه .

ومن ذلك قول جذيمة الأبرش^(١٤٨) :

ربما أوفيت في عَلم ترفعن ثوبى شمالات
حيث أدخل النون على ترفعن على خلاف العرف اللغوى .

١٣ - إلحاق نون الجمع مع الاسم المضممر:

في مثل الضاربوه ومن ذلك^(١٤٩) :

هم القائلون الخير والآمرونه إذا ماخشوا من محدث الأمر مفظعا
ومن الشعراء من يثبت النون ويحذفها وفقاً للوزن الشعري كما في قول
الأعشى^(١٥٠) :

المطعمو اللحم إذا ماشتوا والجاعلو القوت على الياسرِ
والشافعون الجوع عن جارهم حتى يرى كالغصن الناضرِ
فالشاعر لو أثبت النون في البيت الأول لزداد سيباً خفيفاً (هـ) في كل تفعيلة ولو
حذف النون في البيت الثاني لنقصت التفعيلة سيباً خفيفاً .

ب - ضرورات الحذف :

١ - تخفيف المشدد :

ومن ذلك قول طرفة^(١٥١) .

أصْحَوْتُ اليَوْمَ أُمَّ شَاقَتِكَ هِزْ وَمِنَ الْحَبِّ جِنُونٌ مُسْتَعِزٌّ
فَقَدْ سَكَنَ الْمَشْدَدُ حَتَّى يَسْتَقِيمَ الْوِزْنُ وَتَسْتَقِيمَ الْقَافِيَةُ فِي كُلِّ الْآيَاتِ .

٢ - تخفيف المشدد وتسكينه مع حذف حرف بعده :

ومن ذلك قول الأعشى^(١٥٢) :

لَعَمْرِكَ مَا طَوَّلَ هَذَا الزَّمَنُ عَلَيَّ الْمَرْءَ إِلَّا عَنَاءَ مَعْنٍ
أَرَادَ : مَعْنَى « فَحَذَفَ الْيَاءَ وَإِجْدَى النُّونَ أَيْ « سَبَبٌ خَفِيفٌ » . وَمِنْهُ أَيْضاً قَوْلُ
لَيْبِدٍ^(١٥٣) :

وَقَبِيلٌ مِنْ لَكَيْزٍ شَاهِدٌ رَهْطٌ مَرْجُومٌ وَرَهْطُ ابْنِ الْمُعَلِّ
فَالْأَصْلُ « الْمُعَلَّى » فَحَذَفَ لِأَمَّا وَحَذَفَ الْأَلْفَ .

٣ - الحذف للترخيم في غير النداء :

حيث إن الترخيم في النداء جائز في الشعر وغيره من ذلك قول الشاعر^(١٥٤) :

أَلَا أَضْحَتْ حَبَا لَكُمْ رِيَامَا وَأَضْحَتْ مِنْكَ شَاسِعَةٌ أَمَامَا
فَقَدْ حَذَفَ الشَّاعِرُ التَّاءَ مِنْ أَمَامَةٍ وَهِيَ لَيْسَتْ مَنَادِيٍّ وَلَا تَصْلُحُ لَهُ .

« والوجه الثاني من الترقيم : أن يرخم الاسم فيبقى من حروفه ما يدل على جملة الكلمة من غير مذهب ترخم الاسم المنادى وهذا أيضاً من ضرورات الشعر» (١٥٥) .
ومن ذلك قول علقمة بن عبده (١٥٦) :

كأن إبريقهم ظبي على شرف مفدّم بسبا الكتان ملشوم
أراد بسباب الكتان فحذف حرفير ليستقيم الوزن .

ومما يشبه الترقيم قول الشاعر (١٥٧) :

أوراعيان لبعران لنا شردت كي لا يحسان من بُعرانا أثراً
أراد كيف لا يحسان لأن معنى كي لا يجوز .

٤ - قصر الممدود :

وقد تحدثنا عن جوازه .

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٨) :

والقارح العداء وكل طمرق . ما إن تنال يد الطويل قدألها
فالأصل « العداء » .

وقيل في جواز قصر الممدود « إن قصر الممدود تخفيف ، وقد رأينا العرب تخفف بالترخيم وغيره ، ولم نرهم يثقلون الكلام بزيادة الحروف ، كما يخففون بخذفها فذلك فرق ما بينهما » .

« وشئ آخر وهو أن قصر الممدود ، إنمّا هو حذف زائد فيه ورده إلى أصله ، ومد المقصور ليس براد له إلى أصل » (١٥٩) .

وهي فلسفة تستند إلى رؤية عميقة فالضرورة تتيح لنا التخفيف لا التزيد لأن الزيادة تكون ابتداءً لا يجرى على قياس بينما التخفيف اتباع يجرى على قياس .

٥ - حذف النون الساكنة :

من الحروف التي بنيت على السكون ، نحو من ، لكن وإنما تحذف لالتقاء الساكنين أو لضرورة الوزن ومن ذلك قول النجاش الحارثي (١٦٠) :

فلمست بآتية ولا أستطيعه ولاك اسقى إن كان ماؤك ذا فضل
فالأصل « ولكن » .

ومنه قول الأعشى (١٦١) :

وكأن الخمر المدامة مل إس فنط ممزوجة بماء زلالو
فالأصل « من الإسفنت » وتروى في ديوانه :

وكأن الخمر العتيق من الإس فنط ممزوجة بماء زلالو (١٦٢)

ومن ذلك قول ثابت بن قطن (١٦٣) :

ولأرى أن ذنبا بالغ أحدا م الناس شركاً إذا ما وَّحدوا الصمدا
فالأصل (من الناس) .

٦ - حذف التنوين :

ومن ذلك قول حسان (١٦٤) :

لو كنت من هاشم أو من بني أسد أو عبد شمس أو أصحاب اللوا الصيد
أو في الذؤابة من تيم وإخوتها أو من بني جمح الخضر الجلاعيد
حيث إن الصحيح أن يقول « جمح الخضر » أي أن تكون جمح منونة الآخر .
ومن ذلك حذف النون في جمع المذكر السالم العامل كقول الأعشى (١٦٥) :

المطعمو اللَّحْمَ إذا ماشتوا والجاعلُو القوت على الياسر
والشافعون الجوع عن جارهم حتى يرى كالعصن الناضر
فقد حذف الشاعر النون في (المطعمو) و(الجاعلو) حتى يستقيم الوزن .

٧- حذف الياء في حالة الإضافة ومع الألف واللام :

كقول خفاف^(١٦٦) :

كنسوح ريش حمامة نجدية ومسحت باللشين عَصْف الإثمَد
فالأصل (نواحي) وحذفت الياء لضرورة الوزن .

٨- حذف ياء الإشباع أو واو الإشباع من هاء الكتابة المتصلة :

ولا يجوز حذف الواو والياء مما قبله متحرك إلا في الشعر كقول الشاعر^(١٦٧) .

أو مُعْبِر الظهر يُنبى عن وَلِيَّتِهِ ماحِجَّ رَبُّهُ في الدنيا ولا اعتمرا
فبقيت الضمة في (رَبُّهُ) ولم تشبع الحركة ليستقيم الوزن .
ومن حذف الياء قول الشاعر^(١٦٨) :

فإن بك غنًّا أو سمينًا فإنني سأجعل عينيه لنفسه مقنعا
فقد حذفت الياء من نفسه وبقيت الكسرة ليستقيم الوزن .

٩- حذف الواو والياء من « هو » و « هي » :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٦٩) :

فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب
فالأصل بينا هو ، ولست أرى قبحا في ذلك بل إنني لا أعتها ضرورة ولا أرى
مانعا من استخدامها في النثر .

أما حذف ياء هي فمنه قول الشاعر (١٧٠) :

دار لسعدى إذو من هواكا

أراد إذ هي ..

ولاشك أن هذا غير مقبول لأن الهاء يمكن أن تنوب مع يينا عن الضمير (هو) وأن تنوب عن « هي » إذا ما تلت نظيرها المتصل وهو (ها) الغائبة فتقول ييناهُ وبيناهُ أمّا مع إذ فإن الأمر يبدو غير مستساغ ولا مقبول .

١٠- حذف الواو الساكنة والياء الساكنة :

إذا كان قبلهما ضمة أو كسرة ومن ذلك قول الشاعر (١٧١) :

فلو أن الأطباء كان حولى وكان مع الأطباء الأساة
فقد حذف الشاعر الواو واكتفى بالضمّة على النون في « كان » الأولى حتى يستقيم الوزن .

١١- حذف الفاء في جواب الشرط الذى يجب أن يقترن بالفاء :

ومن ذلك قول الشاعر (١٧٢) :

من يفعل الحسنات الله يشكرها والشر بالشّر عند الله مثلان
فالواجب أن يقول « فإله يشكرها » لأن جواب الشرط جملة اسمية وقد اضطره الوزن حذف الفاء مخالفة للعرف اللغوى .

١٢- حذف حركة الاسم أو الفعل الإعرابية :

ومن ذلك قول امرئ القيس (١٧٣) :

فاليومَ أشربُ غير مستحقب إثمًا من الله ولا واغسل
حيث سكن الشاعر الباء في « أشربُ » حتى لا يختلط السريع بالكامل ويمكن أن تقول بأن أشربُ جواب لشرط محذوف والتقدير « إن أشربُ أشربُ » .

جـ - ضرورات الإبدال :

١ - إبدال بعض الحروف ياء :

ومن ذلك قول أبي كاهل اليشكري (١٧٤) :

لها أشارير من لحم تتمرّة من الثعالى ووخز من أرائها
فقد قلب الباء ياء فى الثعالى وأرائها .

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر (١٧٥) :

وبلدة ليس لها خَوَارِقُ
ولضفادى جَمِّها نقانق

حيث قلب العير ياء فى ضفادى

٢ - إبدال الألف هاء :

ومن ذلك قول الشاعر (١٧٦) :

والله أنجأك بكفى مسلمة
من بعدما وبعدهما وبعده

٣ - إبدال الألف همزة :

كقول الشاعر (١٧٧) :

فأقسم لو لاقى هلالاً ونحوه مصك كذئب الردهة المتأوبُ
لأدأها كرهاً وأصبح بيته لديه من الإغوال نوح مُسَلَّبُ
فقد همز الألف فى « أدأها » حتى يستقيم البيت فهو من بحر الطويل ولو لم يهمزها
لأصبحت مفاعيلن « مفعولن » .

٤ - إبدال أسماء الأعلام :

- ومن ذلك إبدال (معبد) من (عبد الله) ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه. عبد الله (١٧٨) :

فإن تنسأ الأيام والدمر تعلموا بنى قارب أنا غضاب بمعبد
فسماه معبداً واسمه عبد الله .

- ومنه إبدال (سلام) من (سليمان) .
ومنه قول الحطيئة (١٧٩) :

فيه الرماح وفيه كل سابعة بيضاء محكمة من نسج سلام
أراد من نسج سليمان عليه السلام .

د- باب تغيير الإعراب عن وجهه :
- نصب ما يجب ، رفعه للمامة القافية :
ومن ذلك قول طرفة (١٨٠) :

لنا هضبة لا يتزل الذل وسطها ويأوى إليها المستجير فيعصما
فالوجه « فيعصم » ، وقد يتأول النصب فلا يكون ثمة ضرورة .
ومنه قول الأعشى (١٨١) :

هناك لا تجزونني عند ذاكم ولكن سيجزيني الإله فيعقبا
فالوجه فيعقبُ وورود الضرورتين عند شاعرين كبيرين يجعلنا نميل إلى تأويلهما .
ه- تأنيث المذكر وتذكير المؤنث :

ومن ذلك قول النوح الكلبى (١٨٢) :

وإن كلاباً هذه عشر أبطن وأنت برئ من قبائلها العشر

فالوجه عشرة أبطن فحذف التاء ليستقيم الوزن ، ومن ذلك قول الأعشى (١٨٣) :
وتشرق بالقول الذي قد أذعته كما شرقت صدر القناة من الدم
والوجه : (كما شرق صدر القناة) لأن الصدر مذكر والفعل له .

ضرورات تتصل ببناء الجملة

وتكون بوضع الكلام في صورة لا يكون ترتيب مواده فيها على ما ينبغي من التقديم والتأخير. ومن ذلك :

١ - الفصل بين المضاف والمضاف إليه :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٨٤) :

كأنَّ أصواتَـ من إيغاهن بناـ أواخر الميس أصوات الفرائح
ففصل بين أصوات ، وأواخر بقوله (من إيغاهن بنا) .
ومنه أيضاً قول الشاعر^(١٨٥) :

كما خط الكتاب - بكف يوماً - يهودى يقارب أو يزيلُ
أراد بكف يهودى يوماً ، فقدم يوماً وفصل بها بين كف ويهودى ومن
ذلك قول عمرة الخثعمية ترثي ابنها^(١٨٦) :

هما أخوا (في الحرب) من لأنخاله إذا خاف يوماً نبوة فدعاهما
ومن ذلك قول الشاعر^(١٨٧) :

أشْمُ كَانَهُ رَجُلٌ عَبُوسٌ مُعَاوِدُ جُرْأَةٍ وَقَتِ الْهُوَادَى
أراد : معاود وقتِ الهوادى جُرْأَةٍ .

ومنه قول عمر بن قبيثة^(١٨٨)

لما رأت ساتيدما استعبرت لله دَرُّ (اليوم) من لامها
فقد فصل بين دَرُّ ومن لامها بـ (يوماً) .

٢- وضع الفاعل مفعولاً :

ومن أمثلة وضع الفاعل مفعولاً قول الأخطل (١٨٩) :

أمّا كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدرُ
مثل القنافذ هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سواتهم هجرُ
أراد : بلغت سواتهم نجران أو هجر فجعل نجران وهجر تبلغان
السوات لتستقيم القافية وتظل حركة الروى واحدة .

٣- الفصل بين قلما والفعل :

وجعلها تدخل على الاسم ومن ذلك (١٩٠) :

صددت فأطولت الصدود وقلما وصال على طول الصدود يطول
قلب التركيب :

وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف

ما قصد به مثال ذلك قول عروة بن الورد (١٩١) :

فلو أني شهدب أبا معاذ غداه غدا بمهجته يفوق
فديت بنفسه نفسى ومالى وما آلوك إلا ما أطيق
أراد أن يقول فديت نفسه بنفسى فقلب المعنى وهنا وضع الكلام في غير
موضعه فيما يرى المرزبانى ومنه قول الشاعر (١٩٢) :

إن الكرم وأبيك يعتمل إن لم يجد يوماً على من يتكل
يريد من يتكل عليه فقدم وأخر .. وقال الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملكاً أبو أمه حى أبوه يقاربه

وإنما أراد : وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه فتعسف
هذا التعسف الشديد ووضع أشياء في غير مواضعها (١٩٣) :

ويرى محمد بن علي الجرجاني : أن هذا يجل بفصاحة الكلام .
ويرى أن شرط هذه الفصاحة « أن لا يكون ترتيب مواد الكلام على غير ما ينبغى
من التقديم والتأخير » (١٩٤)

ويرى أن هذا البيت مما يجل بالفهم . ومن ذلك قول الشاعر :
جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
كان ينبغى أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربه ، ليعود الضمير في ربه إلى
مذكور (١٩٥) .

ولاشك أن هذه الضرورات تختص بالشعر لا من حيث كونه شعراً فقط وإنما من
حيث كونه كلاماً موزوناً مقفى ، ولو كان الشاعر ناثراً لما وضع الكلام هكذا في غير
مواضعه - وإذا كانت بعض الضرورات السابقة مقبولة ، فإنما لأنها لا تتخل بالفهم أو
بالعرف اللغوي إخلالاً يؤدي إلى الالتباس أما هذه الضرورات التي يضطر فيها الوزن
الشاعر أن يضع الكلام في غير مواضعه ، فإنها ضرورات لا تليق بالشاعر المجيد ، وهي
ضرورات تتصل بالوزن كما نص كثير من العلماء ومنهم السيرافي والمرزباني وابن
عصفور . وإذا الضرورات الواقعة في إطار بناء الجملة تمثل خروجاً عن الأنماط
الفصحى وإخلالاً بفصاحة الكلام .

فالقزويني يرى أن من فصاحة الكلام خلوصه من ضعف التأليف
والتعقيد ، فأماً ضعف التأليف فكما في قولنا : « ضرب غلامه زيداً » فإن
رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ورتبة ممنوع عند الجمهور كقول
الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
والتعقيد : أن لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به ومنه ما يرجع
إلى اللفظ وهو أن يختل نظم الكلام ، ولا يدري السامع كيف يتوصل منه إلى
معناه ، كقول الفرزدق :

* ومماثلة في الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه
فالضمير في « أمه » للملك وفي « أبوه » للمدوح ، ففصل بين « أبو أمه »
وهو مبتدأ و « أبوه » وهو خبر بـ « حى » وهو أجنبي ، وكذا فصل بين
« حى » ، و « يقاربه » وهو نعت حى بـ « أبوه » وهو أجنبي ، وقدم المستثنى
على المستثنى منه ، فهو كما ترى في غاية التعقيد .

فالكلام الخالى من التعقيد اللفظى : ما سلم نظمه من الخلل ، فلم يكن
فيه ما يخالف الأصل - من تقديم ، أو تأخير ، أو إضمار ، أو غير ذلك - إلا
وقد قامت عليه قرينة ظاهرة - لفظية أو معنوية (١٩٦) .

ويرى محمد بن على الجرجاني نفس الرأى تقريباً فيقول : إن الذى يخل
بفصاحة الكلام أمران : أحدهما : أن لا يخل بالفهم كثيراً كقول الشاعر :

جزى ربُّه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
كان ينبغى أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربُّه ، ليعود الضمير فى ربه
إلى المذكور بعد أن عاد الضمير إلى عدى (١٩٧) .

فالشاعر أمام ضربين من النظم : النظم الذى يتصل بالمبنى أصواتاً
وحركات وسكنات والذى تكون محصلته الإيقاع أو الوزن الشعرى ، والنظم
الذى يتصل بالمعنى والذى تكون محصلته حدوث الفائدة ووضوح المعنى
وتمامه . والشاعر المجيد مطالب أن يوازى ويوازن بين النظمين فلا يخل طلب
المعنى بالوزن ولا يخل تحقيق الوزن بالمعنى والفهم .

ويرى عبد القاهر الجرجاني بالنسبة للنظم المتصل بمحصل المعنى ، « أنه لا معنى للنظم غير توخى معانى النحو فما بين الكلم حتى تبلغ فى الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية (١٩٨) .

ويقول : واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشئ منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه (١٩٩) .

وإذا كان النحو قد استنبط من نصوص شعرية ونثرية رفيعة المستوى .

فإننا لا نفرض على نظم الكلام قواعد غريبة لا يستطيع الشاعر أن ينظم من خلالها ، ومعنى هذا أن تنسيق الكلام ونظمة ليؤدى معنى فى إطار الوزن الشعرى أمر ميسور ، والإخلال بالفهم والمعنى طلباً للوزن لا يمثل مستوى شعرياً وإنما يمثل خروجاً عن النموذج الأمثل وإخلالاً بالفصاحة وإذا زاد البعد بين المعنى والمبنى ، وبين الوزن والفهم ، كان ذلك بمثابة خطأ يقع فيه الشاعر .

الهوامش

- (١) القزويني ، الايضاح في علوم البلاغة ص ٢٨١/٢٨٠ .
- (٢) ابن الأثير، المثل السائر ص ٣٥٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٤ .
- (٣) نفس المرجع ص ٣٤٤ / ٣٤٥ .
- (٤) العمدة لابن رشيق ص ٦٩ .
- (٥) الايضاح للقزويني ص ٢٨٢ .
- (٦) العمدة ص ٦٩ .
- (٧) القزويني ص ٢٨٣ .
- (٨) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (٩) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (١٠) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (١١) الايضاح ص ٢٨١ .
- (١٢ : ١٨) العمدة ص ٧٠ .
- (١٩ ، ٢٠) نفس المرجع ص ٧١ .
- (٢١) العمدة ص ٧٢ .
- (٢٢) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
- (٢٣) العمدة ص ٧٢ .
- (٢٤) المثل السائر ص ٢٦٠ .
- (٢٥) المثل السائر ص ٢٦١ .
- (٢٦) الايضاح ص ٩٦ .

- (٢٧) المثل السائر ص ٢٦٦/٢٦٢ .
- (٢٨) نفسه ص ٢٦٢ .
- (٢٩) العمدة ص ٧٣ .
- (٣٠) نقد الشعر ص ٢١٠ .
- (٣١) نقد الشعر ص ٢١١ .
- (٣٢ : ٣٤) نفسه ص ٢١٠ / ٢١١ .
- (٣٥) العمدة ص ٧٣ .
- (٣٦) العمدة ص ٦٩ .
- (٣٧) العمدة ص ٥٠ .
- (٣٨) كتاب الصناعتين ، ص ٣٠٨ .
- (٣٩) نقد الشعر ص ١٤٤ .
- (٤٠) الإيضاح ص ٣١٣ .
- (٤١ ، ٤٢) العمدة ص ٥٢ .
- (٤٣) الصناعتين ص ٣٠٩ .
- (٤٤) الصناعتين ص ٣٠١ .
- (٤٥) نقد الشعر ص ١٦٨ .
- (٤٦) نقد الشعر ص ١٦٧ .
- (٤٧) العمدة ص ٥٧ .
- (٤٨) العمدة ج ٢ ص ٥٧ .
- (٤٩) الصناعتين ص ٣٠١ .
- (٥٠ ، ٥١) الإيضاح ص ٣٠٥ .
- (٥٢ : ٥٣) كتاب الصناعتين ص ٣٠١ /
- (٥٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٥٧ .
- (٥٥ ، ٥٦) الصناعتين ص ٣٠١ / ٣٠٢ .
- (٥٧) العمدة ج ٢ ص ٥٨ .
- (٥٨) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .

- (٥٩ : ٦٢) العملة ص ٥٧ / ٩٨ .
- (٦٣ : ٦٤) العملة ص ٥٩ ج ٢ .
- (٦٥ ، ٦٦) العملة ص ٤٥ ج ٢ .
- (٦٧) الإيضاح ، ص ٣١٣ / ٣١٤ .
- (٦٨) الإيضاح ص ٣١٤ .
- (٦٩) الإيضاح ص ٣١٤ .
- (٧٠ / ٧١) الإيضاح ص ٣١٥ .
- (٧٢) الصناعتين ص ٣١٠ .
- (٧٣ : ٧٨) كتاب الصناعتين ص ٣١١ / ٣١٢ .
- (٧٩) ديوان عمر بن قميئة ص ١٠٦ / ١١٦ .
- (٨٠) ديوان تأملات في زمن جريح ، ص ٦٤ .
- (٨١) ديوان الخروج من النهر ص ٨٣ .
- (٨٢) ديوان مملكة السنبلة ص ١٠٦ .
- (٨٣) الأعمال السياسية ص ١٠٣ .
- (٨٤) عزف ناي قديم ص ١٨ / ١٩ .
- (٨٥) ديوان إلى مسافرة ص ١٩ / ٢٠ .
- (٨٦) ديوان قصائد ص ١٠٠ .
- (٨٧) اللسان مادة ضمن .
- (٨٨) الكافي ص ١٦٦ .
- (٨٩) الكافي ص ١٦٦ .
- (٩٠) اللسان مادة ضمن .
- (٩١) ديوان ابن المعتز ص ٤١٩ .
- (٩٢) د . محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى المقدمة ص ٤٥ .
- (٩٣) ديوان امرئ القيس : ص ١٠٢ .
- (٩٤) ديوان امرئ القيس : ص ٦٥ .

- (٩٥) ديوان الأعشى : ص ٨٥ .
 (٩٦) ديوان الأعشى ص ١٧٥ .
 (٩٧) المفضليات ص ٢٤٢ .
 (٩٨) ديوان الأعشى ص ٣٠٩ .
 (٩٩) ديوان النابغة ص ١٢٦ .
 (١٠٠) ديوان الأعشى ص ٣٠٣ .
 (١٠١) اللسان مادة ضمن .
 (١٠٢) ديوان الأعشى ص ٢٨١ .
 (١٠٣) ديوان الأعشى ص ١٣٧ .
 (١٠٤) العمدة ج ١ ص ١٧٧/١٧٨ .
 (١٠٥ / ١٠٦) نظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٢/١١٦ .
 (١٠٧) ديوان الأعشى ص ٢٣٥ .
 (١٠٨) قضا الشعر المعاصر ص ١٠٨ .
 (١٠٩) المرجع السابق ص ١١٩ .
 (١١٠) نفس المرجع ص ١١٧/١١٨ .
 (١١١) ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر ص ٦٣ .
 (١١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٢ .
 (١١٣) ديوان مملكة السنبلة ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
 (١١٤) مسرحية العلاج ص ١١٧ .
 (١١٥) البياني ، مملكة السنبلة ص ١٠١ .
 (١١٦) نفسه ص ١٠٩ .
 (١١٧) نفسه ص ٦٣ .
 (١١٨) جون كوين ، بناء لغة الشعر ص ٧٥ .
 (١١٩) نفس المرجع ص ٧٦/٧٧ .
 (١٢٠) المرجع السابق ص ٧٧/٧٨ .

- (١٢١) ديوانه / شئ سيقى بيننا ص ١٠٨/١١٠ .
- (١٢٢) أبوسعيد السيرافى ، ضرورة الشعر ، ص ٣٤ . وانظر فى هذا المعنى ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠٣ .
- (١٢٣) سيبوية ، الكتاب ، ج ١ ص ٢٦ .
- (١٢٤) السيرافى ، نفسه ، ص ٣٤ .
- (١٢٥) ديوان زهير ص ٩٦ .
- (١٢٦) ديوان ابن عبدربه ص ٥٩ .
- (١٢٧) نفسه ص ٥٤ .
- (١٢٨) سورة الأحزاب الآية ٣٣ .
- (١٢٩) السيرافى نفسه ، ص ٣٨/٣٩ .
- (١٣٠) ضرورة الشعر ص ٣٩/٤٠ .
- (١٣١) ديوان النابغة ص ٥٥ .
- (١٣٢) ضرورة الشعر ، ص ٤٢/٤٣ .
- (١٣٣) نفسه ص ٤٣ .
- (١٣٤) نفسه ص ٤٤ .
- (١٣٥) الكتاب لسيبوية ج ١ ص ٢٩ .
- (١٣٦) الموشح ص ٨٦ .
- (١٣٧) الموشح ص ٨٦ .
- (١٣٨) ضرورة الشعر ص ٢٩ ، والموشح ص ٨٦ .
- (١٣٩) الموشح ص ٨٦ ، وضرائر الشعر ص ٤٢ .
- (١٤٠) ضرورة الشعر ، ص ٦٥/٦٦ .
- (١٤١) الموشح ص ٨٦ .
- (١٤٢) المفضليات ص ١٥٨ .
- (١٤٣) ضرورة الشعر ص ٧٠ .
- (١٤٤) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٦٢ .
- (١٤٥) كتاب سيبوية ص ٢٨ .

- (١٤٦) الموشح ص ٨٤ .
- (١٤٧) ضرورة الشعر ٩٥/٩٤ .
- (١٤٨) نفسه ص ٧٥ .
- (١٤٩) الموشح ، ص ٨٦ .
- (١٥٠) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
- (١٥١) ديوان طرفه ، ص ٦٧ .
- (١٥٢) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٥٣) ديوان لبيد ص ٧٠ .
- (١٥٤) ضرورة الشعر ص ٨٤ .
- (١٥٥) ضرورة الشعر ص ٨٨ .
- (١٥٦) ديوان علقمة بن عبده ص ٧٠ .
- (١٥٧) ضرورة الشعر ص ١١٤ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٩ .
- (١٥٩) ضرورة الشعر ص ٩٩ .
- (١٦٠) كتاب سيبويه ج ١ ص ٢٧ .
- (١٦٠) ضرورة الشعر ص ١٠٠ .
- (١٦٢) ديوان الأعشى ص ٥٥ .
- (١٦٣) ضرورة الشعر ص ١٠١ .
- (١٦٤) ديوان حسان ص ٣٤٤/٣٤٥ .
- (١٦٥) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
- (١٦٦) كتاب سيبويه ج ١ ص ٢٧ .
- (١٦٧) ضرورة الشعر ص ١٠٨ .
- (١٦٨) المقتضب ج ١ ص ١٧٦ ، ص ٤٠١ .
- (١٦٩) الموشح ص ٨٥ .
- (١٧٠) كتاب سيبويه ج ١ ص ٢٧ .
- (١٧١) ضرورة الشعر ص ١١٢ .

- (١٧٢) خزانة الأدب ج ٢ ص ٤٩ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ص ١٧٣ .
- (١٧٤) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ ، وضرائر الشعر ص ٢٢٦ .
- (١٧٥) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ .
- (١٧٦) ضرورة الشعر ص ١٣٧ .
- (١٧٧) ضرورة الشعر ص ١٣٣ .
- (١٧٨) ضرورة الشعر ص ١٤٥ .
- (١٧٩) نفسه ص ١٤٤ ، وديوان الحطيئة ص ١٢٨ .
- (١٨٠) ديوان طرفة ص ١٣٩ .
- (١٨١) ديوان الأعشى ص ١٦٧ .
- (١٨٢) ضرورة الشعر ص ٢٠٨ .
- (١٨٣) ديوان الأعشى ص ١٧٣ .
- (١٨٤) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٦ .
- (١٨٥) نفسه ص ٣٧٧ .
- (١٨٦) ضرورة الشعر ص ١٨٠ .
- (١٨٧) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٧ .
- (١٨٨) ديوان عمر بن قبيصة ص ١٨٢ .
- (١٨٩) ضرورة الشعر ص ١٧٣ ، وديوان الأنخيل ج ١ ص ٢٠٩ .
- (١٩٠) كتاب سيبوية ج ١ ص ٣١ .
- (١٩١) الموشح ص ٧٧ .
- (١٩٢/١٩٣) الموشح ص ٨٨ .
- (١٩٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٠ .
- (١٩٥) نفسه ص ١١/١٠ .
- (١٩٦) الإيضاح للقزويني ص ٧٦/٧٥ .
- (١٩٧) الإشارات والتنبيهات ، ص ١١/١٠ .

(١٩٨) دلائل الإعجاز ص ٢٣٨

(١٩٩) نفسه ص ٦٧/٦٦

الفهرست

	مقدمة :
٣	مدخل :
٧	
٨	* الإطار الموسيقى للشعر العربي
٢٠	* التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعري
	الفصل الأول : العروض الوظيفي الميسر
٣١	أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر
٣٣	ثانياً : الوزن الشعري
٣٧	ثالثاً : التفاعيل
٤٠	رابعاً : أوزان الشعر العربي
٤٣	١ - بحر الطويل
٤٣	٢ - بحر الوافر
٥١	٣ - بحر الكامل
٥٤	٤ - بحر البسيط
٦٣	٥ - بحر الرمل
٧٠	٦ - بحر المديد
٧٧	٧ - بحر الخفيف
٨٣	٨ - بحر الرجز
٨٩	

٩٨	٩- بحر السريع
١٠٥	١٠- بحر المتقارب
١١٠	١١- بحر المنسرح
١١٤	١٢- بحر الهزج
١١٧	١٣- بحر المضارع
١١٩	١٤- بحر المتدارك
١٢٤	١٥- بحر المجتث
١٢٦	١٦- بحر المقتضب

الفصل الثاني : القافية والتكرار الصوتي

١٣٧	أولاً : القافية
١٣٩	أ - مفهوم القافية
١٣٩	ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية
١٤١	ج - عيوب القافية
١٤٥	د - أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن
١٤٩	هـ - أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقييد
١٥٠	و - الالتزام
١٥٢	ثانياً : القافية الداخلية
١٥٥	ثالثاً : التكرار الصوتي
١٦١	١ - التكرار
١٦٢	٢ - التقسيم - القوافي المتعددة
١٦٩	٣ - رد الاعجاز على الصدور
١٧٢	٤ - المجاورة
١٧٣	٥ - التبديل أو التطريف
١٧٤	٦ - التوشيح

١٧٤	٧ - التطريز
١٧٥	٨ - التشطير
١٧٦	٩ - التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل
١٧٧	١٠ - التوشيح أو التبيين
١٧٨	١١ - تشابه الأطراف
١٧٩	١٢ - التريد
١٨١	١٣ - التعطف
١٨١	١٤ - الإرصاد أو التسهم
١٨٢	١٥ - التفويف
١٨٣	١٦ - التسميط
١٨٣	١٧ - الموازنة
١٨٤	رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني

الفصل الثالث :

١٩٧	التناسب بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر
١٩٩	أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوي دون الإطار الموسيقي
١٩٩	أ - في الشعر العمودي :

٢٠٠	١ - الحشو
٢٠٧	٢ - الاستدعاء
٢٠٩	٣ - التتميم
٢١٢	٤ - الإيغال
٢١٧	٥ - الاعتراض
٢١٩	٦ - الالتفات
٢٢٣	ب - في الشعر الحر

٢٢٩	ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقي دون البناء اللغوي
٢٣٠	التضمين والتدوير والاستدارة ، في الشعر العمودي والحر
٢٤٧	ثالثاً : الضرورات الشعرية
٢٤٩	أولاً : ضرورات تتصل بالكلمة
٢٦٣	ثانياً : ضرورات تتصل ببناء الجملة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٩/٣٠٠٤

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٠٧ - X

جمع المؤلف في هذا الكتاب كل ما يتصل بموسيقى الشعر ، وما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وقد درس في هذا الجزء الوزن الشعري ، وعلاقته بالتركيب اللغوي ، وحدد المستويات الموسيقية للشعر العربي : الإيقاعية والصوتية .

ودرس التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري .

وقدم دراسة متكاملة للعروض الشعري خالصها من التعقيد ومن كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته بوصفه علماً قياسياً .

كما درس القافية ، والتكرار الصوتي ، والتناسب بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر ، وهي موضوعات ظلت بعيدة عن الدراسات الموسيقية للشعر ، على الرغم من علاقتها الحميمة بها .

وقد أضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً ، فضلاً عما استدركه في دراسته للعروض .